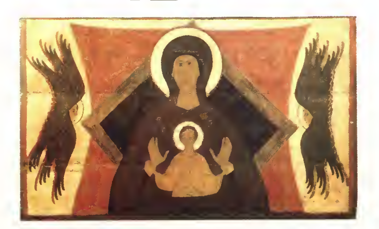
Князь
ЕВГЕНИЙ ТРУБЕЦКОЙ

ТРИ ОЧЕРКА О РУССКОЙ ИКОНЕ

1916
УМОЗРЕНИЕ В КРАСКАХ

1916
ДВА МИРА В ДРЕВНЕ-РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

1917
РОССИЯ В ЕЕ ИКОНЕ





Князь
ЕВГЕНИЙ ТРУБЕЦКОЙ

ТРИ ОЧЕРКА О РУССКОЙ ИКОНЕ

УМОЗРЕНИЕ В КРАСКАХ
ДВА МИРА В ДРЕВНЕ-РУССКОЙ ИКОНОПИСИ
РОССИЯ В ЕЕ ИКОНЕ



Москва
ИнфоАрт
1991

ББК 87.8
Т77

Трубецкой Е. Н.

Т77 Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. – М.: ИнфоАрт, 1991. – 112 с.: ил.
ISBN 5-250-01707-X

Киязь Евгеиий Николаевич ТРУБЕЦКОЙ (род. 23.9.1863 г., скончал. 23.1.1920 г. ст. стиля), замечательный русский философ, обладавший редким писательским дарованием, дал первое и доселе единственное целостиое, одновремеиио художественное, историческое и богословское истолкование древней русской иконы.

В настоящей книге впервые собраны воедино публичные лекции кн. Е. Н. Трубецкого о русской икоие. Первые две – УМОЗРЕНИЕ В КРАСКАХ и ДВА МИРА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ – вышли отдельными брошюрами в 1915 и 1916 гг. и сразу же приобрели широкую известность. Третья – РОССИЯ В ЕЕ ИКОНЕ – появилась в разгар революции, в одной из последних книг Русской мысли (январь–февраль 1918 г.), в силу чего осталась фактически иеизвестной.

К статьям об икоиописи приложен список важнейших трудов кн. Е. Н. Трубецкого, составленный княжной С. Е. Трубецкой.

Т $\frac{0403000000-151}{079(02)-91}$ ББК 87.8

ISBN 5-250-01707-X

УМОЗРЕНИЕ В КРАСКАХ (1916)



I

Вопрос о смысле жизни, быть может, никогда не ставился более резко, чем в настоящие дни обнажения мирового зла и бессмыслицы.

Помнится, года четыре тому назад я посетил в Берлине синематограф, где демонстрировалось дно аквариума, показывались сцены из жизни хищного водяного жука. Перед нами проходили картины взаимного пожирания существ — яркие иллюстрации той всеобщей беспощадной борьбы за существование, которая наполняет жизнь природы. И победителем в борьбе с рыбами, моллюсками, саламандрами неизменно оказывался водяной жук, благодаря техническому совершенству двух орудий истребления: могущественной челюсти, которой он сокрушал противника, и ядовитым веществам, которыми он отравлял его.

Такова была в течение серии веков жизнь природы, такова она есть и таковою будет в течение неопределенного будущего. Если нас возмущает это зрелище, если при виде описанных здесь сцен в аквариуме в нас зарождается чувство нравственной тошноты, это доказывает, что в человеке есть зачатки другого мира, *другого плана бытия*. Ведь самое наше человеческое возмущение не было бы возможно, если бы этот тип животной жизни представлялся нам единственной в мире возможностью и если бы мы не чувствовали в себе призвания — осуществить другое.

Этой бессознательной, слепой и хаотичной жизни внешней природы противополагается в человеке иное, высшее веление, обращенное к его *сознанию и воле*. Но, несмотря на это, призвание пока остается только призванием: мало того, сознание и воля человека на наших глазах низводятся на степень орудий тех темных, низших животных влечений, против которых они призваны бороться. Отсюда — то ужасающее зрелище, которое мы наблюдаем.

Чувство нравственной тошноты и отвращения достигает в нас высшего предела, когда мы видим, что, вопреки призванью, жизнь человечества в его целом поразительно напоминает то, что можно видеть на дне аквариума. В мирное время это роковое сходство скрыто, замазано культурой; напротив, в дни вооруженной борьбы народов оно выступает с цинической откровенностью; мало того, оно не затемняется, а, наоборот, *подчеркивается* культурой: ибо в дни войны самая культура становится орудием злой, хищной жизни, утилизируется по преимуществу для той же роли, как челюсть в жизни водяного жука. И принципы, фактически управляющие жизнью человечества, поразительно уподобляются тем законам, которые властвуют в мире животном: такие правила, как "горе побежденным" и "у кого сильнее челюсть, тот и прав", которые в наши дни провозглашаются как руководящие начала жизни народов, суть не более и не менее как возведенные в принципы биологические законы.

И в этом превращении законов природы в принципы, — в этом возведении биологической необходимости в этическое начало — сказывается существенное различие между миром животным и человеческим различие не в пользу человека.

В мире животном техника орудий истребления выражает собой простое *отсутствие* духовной жизни: эти орудия достаются животному как дар природы, помимо его сознания и воли. Наоборот, в мире человеческом они — всецело изобретение человеческого ума. На наших глазах целые народы все свои помыслы сосредоточивают преимущественно на этой одной цели создания большой челюсти для сокрушения и пожирания других народов. Порабощение человеческого духа низшим материальным влечением ни в чем не сказывается так сильно, как в господстве этой одной цели над жизнью человечества, — господстве, которое неизбежно принимает характер принудительный. Когда появляется на мировой арене какой-нибудь один народ-хищник, который отдает все свои силы технике истребления, все остальные в целях самообороны вынуждены ему подражать, потому что отстать в вооружении — значит рисковать быть съеденными. Все должны заботиться о том, чтобы иметь челюсть, не меньшую, чем у противника. В большей или меньшей степени все должны усвоить себе образ звериный.

Именно в этом падении человека заключается тот главный и основной ужас войны, перед которым бледнеют все остальные. Даже потоки крови, наводняющие вселенную, представляют собою зло, меньшее по сравнению с этим искажением человеческого облика!

Всем этим с необычайной силой ставится вопрос, который всегда был основным для человека, — вопрос о смысле жизни. Сущность его — всегда одна и та же: он не может изменяться в зависимости от тех или других преходящих условий времени. Но он тем определеннее ставится и тем яснее сознается человеком, чем ярче выступают в жизни те злые силы, которые стремятся утвердить в мире кровавый хаос и бессмыслицу.

В течение беспредельной серии веков в мире царствовал ад — в форме роковой необходимости смерти и убийства. Что же сделал в мире человек, этот носитель надежды всей твари, свидетель иного, высшего замысла? Вместо того, чтобы бороться против этой "державы смерти", он изрек ей свое "аминь". И вот, ад царствует в мире с одобрения и согласия человека — единственного существа, призванного против него бороться: он вооружен всеми средствами человеческой техники. Народы живьем глотают друг друга: народ, вооруженный для всеобщего истребления, — вот тот идеал, который периодически торжествует в истории. И всякий раз его торжество возвещается одним и тем же гимном в честь победителя — "кто подобен зверю сему!"

Если в самом деле вся жизнь природы и вся история человечества завершаются этим апофеозом злого начала, то где же тот смысл жизни, ради которого мы живем и ради которого стоит жить? Я воздержусь от собственного ответа на этот вопрос. Я предпочитаю напомнить то его решение, которое было высказано отдаленными нашими предками. То были не философы, а духовидцы. И мысли свои они выражали не в словах, а в красках. И тем не менее их живопись представляет собою прямой ответ на наш вопрос. Ибо в их дни он ставился не менее резко, чем теперь. Тот ужас войны, который мы теперь воспринимаем так остро, для них был злом хроническим. Об "образе зверином" в их времена напоминали бесчисленные орды, терзавшие Русь. Звериное царство и тогда приступало к народам все с тем

же вековечным искушением: "все сие дам тебе, егда поклонишися мне".

Все древне-русское религиозное искусство зародилось в борьбе с этим искушением. В ответ на него древне-русские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, — видение иной жизненной правды и иного смысла мира. Пытаясь выразить в словах сущность их ответа, я, конечно, сознаю, что никакие слова не в состоянии передать красоты и мощи этого несравненного языка религиозных символов.

II

Сущность той жизненной правды, которая противополагается древне-русским религиозным искусством образу звериному, находит себе исчерпывающее выражение не в том или ином иконописном изображении, а в древне-русском храме в его целом. Здесь именно храм понимается как то начало, которое должно господствовать в мире. Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь. И именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротворение всей твари, которая противополагается факту всеобщей войны и всеобщей кровавой смуты. Нам предстоит проследить здесь развитие этой темы в древне-русском религиозном искусстве.

Здесь мирообъемлющий храм выражает собою не действительность, а идеал, не осуществленную еще надежду всей твари. В мире, в котором мы живем, низшая тварь и большая часть человечества пребывает пока вне храма. И постольку храм олицетворяет собою иную действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого в настоящее время человечество еще не достигло. Мысль эта с неподражаемым совершенством выражается архитектурою наших древних храмов, в особенности новгородских.

Недавно в ясный зимний день мне пришлось побывать в окрестностях Новгорода. Со всех сторон я видел бесконечную снежную пустыню — наиболее яркое изо всех возможных изображений здешней нищеты и скудости. А над нею, как отдаленные образы потустороннего богатства, жаром горели на темно-синем фоне золотые главы белокаменных храмов. Я никогда не видел более наглядной иллюстрации той религиозной идеи, которая олицетворяется русской формой купола-луковицы. Ее значение выясняется из сопоставления.

Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив, готический шпиц выражает собою неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные громады. И, наконец, наша отечественная "луковица" воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма — как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. При взгляде на наш московский Иван-Великий кажется, что мы имеем перед собою как бы гигантскую свечу, горящую к небу над Москвою; а многоглавые кремлевские соборы и многоглавые церкви суть как бы огромные многосвешники. И не одни только золотые главы выражают собою эту идею молитвенного подъема. Когда смотришь издали при ярком солнечном освещении на старинный русский монастырь или город, со множеством возвышающихся над ним храмов, кажется, что он весь горит многоцветными огнями. А когда эти огни мерцают издали среди необозримых снежных полей, они манят к себе как дальнее потустороннее видение града Божьего. Всякие попытки объяснить луковичную форму наших церковных куполов какими-либо утилитарными целями (например, необходимостью заострять вершину храма, чтобы на ней не залеживался снег и не задерживалась влага) не объясняют в ней самого главного, — *религиозно-эстетического* значения луковицы в нашей церковной архитектуре. Ведь существует множество других способов достигнуть того же практического результата, в том числе завершение храма острием, в готическом стиле. Почему же изо всех этих возможных способов в древне-русской религиозной архитектуре было избрано именно завершение в виде луковицы? Это объясняется, конечно, тем, что оно производило некоторое эстетическое впечатление, соответствовавшее определенному религиозному настроению. Сущность этого религиозно-эстетического переживания прекрасно передается народным выражением — "жаром горят" — в применении к церковным главам. Объяснение же луковицы "восточным влиянием", какова бы ни была степень его правдоподобности, очевидно, не исключает того, которое здесь дано, так как тот же религиозно-эстетический мотив мог повлиять и на архитектуру восточную.

В связи со сказанным здесь о луковичных вершинах русских храмов необходимо указать, что во внутренней и в наружной архитектуре древне-русских церквей эти вершины выражают различные стороны одной и той же религиозной идеи; и в этом объединении различных моментов религиозной жизни заключается весьма интересная черта нашей церковной архитектуры. Внутри древне-русского храма луковичные главы сохраняют традиционное значение всякого купола, то есть изображают собой неподвижный свод небесный; как же с этим совмещается тот вид движущегося кверху пламени, который они имеют снаружи?

Нетрудно убедиться, что в данном случае мы имеем противоречие только кажущееся. Внутренняя архитектура церкви выражает собою идеал мирообъемлющего храма, в котором обитает Сам Бог и за пределами которого ничего нет; естественно, что тут купол должен выражать собою крайний и высший предел вселенной, ту небесную сферу, ее завершающую, где царствует Сам Бог Саваоф. Иное дело — снаружи: там над храмом есть иной, подлинный небесный свод, который напоминает, что высшее еще не достигнуто земным храмом; для достижения его нужен новый подъем, новое горение, и вот почему снаружи тот же купол принимает подвижную форму заостряющегося кверху пламени.

Нужно ли доказывать, что между наружным и внутренним существует полное соответствие; именно через это видимое снаружи горение небо сходит на землю, проводится внутрь храма и становится здесь тем его завершением, где все земное покрывается рукою Всевышнего, благословляющей из темно-синего свода. И эта рука, побеждающая мирскую рознь, все приводящая к единству соборного целого, держит в себе судьбы людские.

Мысль эта нашла себе замечательное образное выражение в древнем новгородском храме св. Софии (XI век). Там не удались многократные попытки живописцев изобразить благословляющую десницу Спаса в главном куполе: вопреки их стараниям получилась рука, зажатая в кулак; по преданию, работы в конце концов были остановлены голосом с неба, который запретил исправлять изображение и возвестил, что в руке Спасителя зажат сам град Великий Новгород: когда разожмется рука, — надлежит погибнуть граду тому.



Собор Св. Софии в Новгороде. XI в.

Замечательный вариант той же темы можно видеть в Успенском соборе во Владимире на Клязьме: там на древней фреске, писанной знаменитым Рублевым, есть изображение — "праведницы в руце Божией" — множество святых в венцах, зажатых в могучей руке на вершине небесного свода; и к этой руке со всех концов стремятся сонмы праведников, созываемые трубой ангелов, трубящих кверху и книзу.

Так утверждается во храме то внутреннее соборное объединение, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. *Собор всей твари* как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и человеков, и всякое дыхание земное, — такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства, господствовавшая и в древней нашей архитектуре, и в живописи. Она была вполне сознательно и замечательно глубоко выражена самим святым Сергием Радонежским. По выражению его жизнеописателя, преподобный Сергий, основав свою монашескую общину, "поставил храм Троицы, как зеркало для собранных им в единожитие, дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной раздельностью мира". Св. Сергий здесь вдохновлялся молитвой Христа и Его учеников "да будет едино яко же и мы". Его идеалом было преображение вселенной по образу и подобию Св. Троицы, то есть внутреннее объединение всех существ в Боге. Тем же идеалом вдохновлялось все древне-русское благочестие; им же жила и наша иконопись. Преодоление ненавистного разделения мира, преображение вселенной во храм, в котором вся тварь объединяется так, как объединены во едином Божеском Существе три лица Св. Троицы, — такова та основная тема, которой в древне-русской религиозной живописи все подчиняется. Чтобы понять своеобразный язык ее символических изображений, необходимо сказать несколько слов о том главном препятствии, которое доселе затрудняло для нас его понимание.

Нет ни малейшего сомнения в том, что эта иконопись выражает собою глубочайшее, что есть в древне-русской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, *мировых* сокровищ религиозного искусства. И, однако, до самого последнего времени икона была совершенно непо-

нятной русскому образованному человеку. Он равнодушно проходил мимо нее, не удостаивая ее даже мимолетного внимания. Он просто-напросто не отличал иконы от густо покрывавшей ее копоти старины. Только в самые последние годы у нас открылись глаза на необычайную красоту и яркость красок, скрывавшихся под этой копотью. Только теперь, благодаря изумительным успехам современной техники очистки, мы увидели эти краски отдаленных веков, и миф о "темной иконе" разлетелся окончательно. Оказывается, что лики святых в наших древних храмах потемнели единственно потому, что они стали нам чуждыми; копоть на них нарастала частью вследствие нашего невнимания и равнодушия к сохранению святыни, частью вследствие нашего неумения хранить эти памятники старины.

С этим нашим незнанием красок древней иконописи до сих пор связывалось и полнейшее непонимание ее духа. Ее господствующая тенденция односторонне характеризовалась неопределенным выражением "аскетизм" и в качестве "аскетической" отбрасывалась, как отжившая ветошь. А рядом с этим оставалось непонятным самое существенное и важное, что есть в русской иконе, — та несравненная радость, которую она возвещает миру. Теперь, когда икона оказалась одним из самых красочных созданий живописи всех веков, нам часто приходится слышать об изумительной ее жизнерадостности; с другой стороны, вследствие невозможности отвергать присущего ей аскетизма, мы стоим перед одной из самых интересных загадок, какие когда-либо ставились перед художественной критикой. Как совместить этот аскетизм с этими необычайно живыми красками? В чем заключается тайна этого сочетания высшей скорби и высшей радости? Понять эту тайну и значит — ответить на основной вопрос настоящего доклада: какое понимание смысла жизни воплотилось в нашей древней иконописи.

Безо всякого сомнения, мы имеем здесь две тесно между собой связанные стороны одной и той же религиозной идеи: ведь нет Пасхи без Страстной седьмицы и к радости всеобщего воскресения нельзя пройти мимо животворящего креста Господня. Поэтому в нашей иконописи мотивы радостные и скорбные, *аскетические,* совершенно одинаково необходимы. Я остановлюсь сначала на последних, так как в наше

время именно *аскетизм* русской иконы всего больше затрудняет ее понимание.

Когда в XVII веке, в связи с другими церковными новшествами, в русские храмы вторглась реалистическая живопись, следовавшая западным образцам, поборник древнего благочестия, известный протопоп Аввакум в замечательном послании противополагал этим образцам именно аскетический дух древней иконописи. "По попущению Божию умножилось в русской земле иконного письма неподобного. Изографы пишут, а власти соблаговоляют им, и все грядут в пропасть погибели, друг за другом уцепившеся. Пишут Спасов образ Эммануила — лицо одутловато, уста червонные, власы кудрявые, руки и мышцы толстые; тако же и у ног бедра толстые, и весь яко Немчин учинен, лишь сабли при бедре не написано. А все то Никон враг умыслил, будто живых писати... Старые добрые изографы писали не так подобие святых: лицо и руки и все чувства отончали, измождали от поста и труда и всякие скорби. А вы ныне подобие их изменили, пишете таковых же, каковы сами".

Эти слова протопопа Аввакума дают классически точное выражение одной из важнейших тенденций древне-русской иконописи; хотя следует все время помнить, что этот ее скорбно аскетический аспект имеет лишь подчиненное и притом подготовительное значение. Важнейшее в ней, конечно, — радость окончательной победы Богочеловека над зверочеловеком, введение во храм всего человечества и всей твари; но к этой радости человек должен быть подготовлен подвигом: он не может войти в состав Божьего храма таким, каков он есть, потому что для необрезанного сердца и для разжиревшей, самодовлеющей плоти в этом храме нет места: *и вот почему иконы нельзя писать с живых людей*.

Икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а *только угадываем*, икона может служить лишь символическим его изображением. Что означает в этом изображении истонченная телесность? Это — резко выраженное отрицание того самого биологизма, который возводит насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь. Ведь именно этой заповедью оправдывается не только грубо-утилитарное и жестокое отношение

человека к низшей твари, но и право каждого данного народа на кровавую расправу с другими народами, препятствующими его насыщению. Изможденные лики святых на иконах противополагают этому кровавому царству самодовлеющей и сытой плоти не только "истонченные чувства", но прежде всего — новую норму жизненных отношений. Это — то царство, которого плоть и кровь не наследуют.

Воздержание от еды и в особенности от мяса тут достигает двоякой цели: во-первых, это смирение плоти служит непременным условием одухотворения человеческого облика; во-вторых, оно тем самым подготовляет грядущий мир человека с человеком и человека с низшею тварью. В древне-русских иконах замечательно выражена как та, так и другая мысль. Мы пока сосредоточим наше внимание на первой из них. Поверхностному наблюдателю эти аскетические лики могут показаться безжизненными, окончательно иссохшими. На самом деле, именно благодаря воспрещению "червонных уст" и "одутловатых щек" в них с несравненной силой просвечивает выражение духовной жизни, и это — несмотря на необычайную строгость традиционных, условных форм, ограничивающих свободу иконописца. Казалось бы, в этой живописи не какие-либо несущественные штрихи, а именно существенные черты предусмотрены и освящены канонами: и положение туловища святого, и взаимоотношение его крест-накрест сложенных рук, и сложение его благословляющих пальцев; движение стеснено до крайности, исключено все то, что могло бы сделать Спасителя и святых похожими "на таковых же, каковы мы сами". Даже там, где движение допущено, оно введено в какие-то неподвижные рамки, которыми оно словно сковано. Но даже там, где оно совсем отсутствует, во власти иконописца все-таки остается взгляд святого, выражение его глаз, то есть то самое, что составляет высшее средоточие духовной жизни человеческого лица. И именно здесь сказывается во всей своей поразительной силе то высшее творчество религиозного искусства, которое низводит огонь с неба и освещает им изнутри весь человеческий облик, каким бы неподвижным он ни казался. Я не знаю, например, более сильного выражения святой скорби о всей твари поднебесной, об ее грехах и страданиях, чем то, которое дано в шитом шелками образе Никиты

великомученика, хранящемся в музее архивной комиссии во Владимире на Клязьме: по преданию, образ вышит женой Иоанна Грозного Анастасией, родом Романовой. Другие несравненные образцы скорбных ликов имеются в коллекции И.С. Остроухова в Москве: это — образ праведного Симеона Богоприимца и Положение во гроб, где изображение скорби Богоматери по силе может сравниться разве с произведениями Джиотто, вообще с высшими образцами флорентийского искусства. А рядом с этим в древне-русской иконописи мы встречаемся с неподражаемой передачей таких душевных настроений, как пламенная надежда или успокоение в Боге.

В течение многих лет я находился под сильным впечатлением знаменитой фрески Васнецова "Радость праведных о Господе" в киевском соборе св. Владимира (этюды к этой фреске имеются, как известно, в Третьяковской галерее в Москве). Признаюсь, что это впечатление несколько ослабело, когда я познакомился с разработкой той же темы в Рублевской фреске Успенского собора во Владимире на Клязьме. И преимущество этой древней фрески перед творением Васнецова весьма характерно для древней иконописи. У Васнецова полет праведных в рай имеет чересчур естественный характер *физического* движения: праведники устремляются в рай не только мыслями, но и всем туловищем: это, а также болезненно-истерическое выражение некоторых лиц сообщает всему изображению тот слишком реалистический для храма характер, который ослабляет впечатление.

Совсем другое мы видим в древней Рублевской фреске в Успенском соборе во Владимире. Там необычайно сосредоточенная сила надежды передается исключительно движением глаз, устремленных вперед. Крестообразно-сложенные руки праведных совершенно неподвижны, так же как и ноги и туловище. Их *шествие* в рай выражается *исключительно их глазами*, в которых не чувствуется истерического восторга, а есть глубокое внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели; но именно этой-то кажущейся *физической* неподвижностью и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема: чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движение духа, ибо мир телесный становится его прозрачной оболочкой. И именно в том, что

духовная жизнь передается *одними глазами* совершенно неподвижного облика, — символически выражается необычайная сила и власть духа над телом. Получается впечатление, точно вся телесная жизнь замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучал призыв "да молчит всякая плоть человеческая". И только когда этот призыв доходит до нашего слуха — человеческий облик одухотворяется: *унего отверзаются очи.* Они не только открыты для другого мира, но отверзают его другим: именно это сочетание совершенной неподвижности тела и духовного смысла очей, часто повторяющееся в высших созданиях нашей иконописи, производит потрясающее впечатление.

Ошибочно было бы думать, однако, что неподвижность в древних иконах составляет свойство всего человеческого: в нашей иконописи она усвоена не человеческому облику вообще, а только определенным его состояниям; он неподвижен, когда он преисполняется сверхчеловеческим, Божественным содержанием, когда он так или иначе вводится в неподвижный покой Божественной жизни. Наоборот, человек в состоянии безблагодатном или же доблагодатном, человек, еще не "успокоившийся" в Боге или просто не достигший цели своего жизненного пути, часто изображается в иконах чрезвычайно подвижным. Особенно типичны в этом отношении многие древние новгородские изображения Преображения Господня. Там неподвижны Спаситель, Моисей и Илия — наоборот, поверженные ниц апостолы, предоставленные собственному чисто человеческому аффекту ужаса перед небесным громом, поражают смелостью своих телодвижений; на многих иконах они изображаются лежащими буквально вниз головой. На замечательной иконе "Видение Иоанна Лествичника", хранящейся в Петрограде, в музее Александра III, можно наблюдать движение, выраженное еще более резко: это — стремительное падение вверх ногами грешников, сорвавшихся с лестницы, ведущей в рай. Неподвижность в иконах усвоена лишь тем изображениям, где не только плоть, но и самое естество человеческое приведено к молчанию, где оно живет уже не собственною, а *надчеловеческою* жизнью.

Само собою разумеется, что это состояние выражает собою не прекращение жизни, а как раз наоборот, высшее ее напряжение и силу. Только сознанию безрелигиозному или поверхностному древне-русская икона может показаться безжизненною. Известная холодность и какая-то отвлеченность есть, пожалуй, в иконе древне-греческой. Но как раз в этом отношении русская иконопись представляет полную противоположность греческой. В замечательном собрании икон в петроградском музее Александра III особенно удобно делать это сопоставление, потому что там, рядом с четырьмя русскими, есть одна греческая зала. Там в особенности поражаешься тем, насколько русская иконопись согрета чуждой грекам теплотою чувства. То же можно испытать при осмотре московской коллекции И.С. Остроухова, где также рядом с русскими образцами есть греческие или древнейшие русские, еще сохраняющие греческий тип. При этом сопоставлении нас поражает, что именно в русской иконописи, в отличие от греческой, жизнь человеческого лица не убивается, а получает высшее одухотворение и смысл; например, что может быть неподвижнее лика "нерукотворного Спаса" или "Ильи пророка" в коллекции И.С. Остроухова! А между тем, для внимательного взгляда становится ясным, что в них просвечивает одухотворенный народно-русский облик. Не только общечеловеческое, но и национальное таким образом вводится в недвижный покой Творца и сохраняется в прославленном виде на этой предельной высоте религиозного творчества.

III

Говоря об аскетизме русской иконы, невозможно умолчать и о другой ее черте, органически связанной с аскетизмом. Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а поэтому подчинена его *архитектурному замыслу.* Отсюда — изумительная *архитектурность* нашей религиозной живописи: подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображении: каждая икона имеет свою особую, внутреннюю архитектуру, которую можно наблюдать и вне непосредственной связи ее с церковным зданием в тесном смысле слова.

Этот архитектурный замысел чувствуется и в отдельных ликах, и в особенности в их группах — в иконах, изображающих собрание многих святых. Архитектурному впечатлению наших икон способствует та неподвижность божественного покоя, в который введены отдельные лики: именно благодаря ей в нашей храмовой живописи осуществляется мысль, выраженная в первом послании св. Петра. Неподвижные или застывшие в позе поклонения пророки, апостолы и святые, собравшиеся вокруг Христа, "камня живого, человеками отверженного, но Богом избранного", в этом предстоянии как бы сами превращаются в "камни живые, устрояющие из себя дом духовный" (1'Петра, II,4-5).

Эта черта больше, чем какая-либо другая, углубляет пропасть между древней иконописью и живописью реалистическою. Мы видим перед собою, в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив, — неестественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы иногда чрезмерно удлиняются: голова получается непропорционально маленькая по сравнению с туловищем; последнее становится неестественно узким в плечах, чем подчеркивается

аскетическая истонченность всего облика. Глазу, воспитанному на реалистической живописи, всегда кажется, что эти стройные ряды прямолинейных фигур собираются вокруг главного образа чересчур тесно.

Быть может, еще труднее неопытному глазу привыкнуть к необычайной симметричности этих живописных линий. Не только в храмах — в отдельных иконах, где группируются многие святые, — есть некоторый архитектурный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра непременно в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые. В роли архитектурного центра, вокруг которого собирается этот многоликий собор, является то Спаситель, то Богоматерь, то София — Премудрость Божия. Иногда, симметрии ради, самый центральный образ раздвояется. Так, на древних изображениях Евхаристии Христос изображается вдвойне, с одной стороны дающим апостолам хлеб, а с другой стороны святую чашу. И к нему с обеих сторон движутся симметричными рядами однообразно изогнутые и наклоненные к нему апостолы. Есть иконописные изображения, самое название коих указывает на архитектурный замысел: такова, например, "Богородица Нерушимая Стена" в киевском Софийском соборе: поднятыми кверху руками она как бы держит на себе свод главного алтаря. Особенно сильно сказывается господство архитектурного стиля в тех иконах, которые сами представляют собою как бы маленькие иконостасы. Таковы, например, иконы "Софии Премудрости Божией", "Покрова Св. Богородицы", "О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь" и многие другие. Здесь мы неизменно видим симметричные группы вокруг одной главной фигуры. В иконах "Софии" мы видим симметрию в фигурах Богоматери и Иоанна Предтечи, с двух сторон склоняющихся перед сидящей на престоле "Софией", а также в совершенно одинаковых с обеих сторон движениях и фигурах ангельских крыльев. А в богородичных иконах, только что названных, архитектурная идея, помимо симметрического расположения фигур вокруг Богоматери, выдается изображением собора сзади нее. Симметрия тут выражает собою не более и не менее как утверждение соборного единства в человеках и ангелах: их индивидуальная жизнь подчиняется общему *соборному* плану.

Этим объясняется, впрочем, не одна симметричность иконы. Подчинение живописи архитектуре вообще обусловливается здесь не какими-либо посторонними и случайными соображениями архитектурного удобства. Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись по существу соборную; в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которое в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется *общей* архитектуре целого.

В иконописи мы находим изображение грядущего храмового или *соборного* человечества. Такое изображение должно быть поневоле символическим, а не реальным, по той простой причине, что в действительности соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле. В действительности в человечестве царствует раздор и хаос: оно не является единым храмом Божиим; чтобы ввести его во храм и осуществить в нем подлинную соборность, нужен "пост и труд и теснота и всякие скорби".

От этой скорби иконы мы теперь перейдем к ее радости: последняя может быть понята только в связи с первою.

IV

Шопенгауеру принадлежит замечательно верное изречение, что к великим произведениям живописи нужно относиться, как к Высочайшим особам. Было бы дерзостью, если бы мы сами первые с ними заговорили; вместо того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока *он*и удостоят нас с нами заговорить. По отношению к иконе это изречение сугубо верно именно потому, что икона — больше, чем искусство. Ждать, чтобы она с нами сама заговорила, приходится долго, в особенности ввиду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет.

Чувство расстояния, это — то первое впечатление, которое мы испытываем, когда мы осматриваем древние храмы. В этих строгих ликах есть что-то, что влечет к себе и в то же время отталкивает. Их сложенные в благословение персты зовут нас и в то же время преграждают нам путь: чтобы последовать их призыву, нужно отказаться от целой большой линии жизни, от той самой, которая фактически господствует в мире.

В чем же — эта отталкивающая сила иконы и что собственно она отталкивает? Я в особенности осязательно это понял, когда, после осмотра икон в музее Александра III в Петрограде, я случайно слишком скоро попал в Императорский Эрмитаж. Чувство острой тошноты, которое я испытал при виде рубенсовских вакханалий, тотчас объяснило мне то самое свойство икон, о котором я думал: вакханалия и есть крайнее олицетворение той жизни, которая отталкивается иконой. Разжиревшая трясущаяся плоть, которая услаждается собою, жрет и непременно убивает, чтобы пожирать, — это то самое, чему прежде всего преграждают путь благословляющие персты. Но этого мало: они требуют от нас, чтобы мы оставили за порогом и всякую пошлость

житейскую, потому что "житейские попечения", которые требуется отложить, также утверждают господство сытой плоти. Пока мы не освободимся от ее чар, икона не заговорит с нами. А когда она заговорит, она возвестит нам высшую радость — сверхбиологический смысл жизни и конец звериному царству.

Радость эта выражается нашим религиозным искусством не в словах, а в неподражаемых красочных видениях. Из них наиболее яркое и радостное — то самое, в котором раскрывается во всей своей полноте новое жизнепонимание, идущее на смену зверопоклонству — видение мирообъемлющего храма. Здесь самая скорбь претворяется в радость. Как уже было сказано раньше, в иконописи человеческий образ как бы приносит себя в жертву архитектурным линиям. И вот мы видим, как храмовая архитектура, которая уносит человека под небеса, оправдывает эту жертву. Да будет мне позволено пояснить эту мысль несколькими примерами.

Быть может, во всей нашей иконописи нет более яркого олицетворения аскетической идеи, нежели лик Иоанна Крестителя. А между тем именно с именем этого святого связан один из самых жизнерадостных памятников нашей религиозной архитектуры — храм св. Иоанна Предтечи в Ярославе. И именно здесь всего легче проследить, как скорбь и радость соединяются в одно храмовое и органическое целое.

Соединение этих двух мотивов выражается в самом иконописном изображении святого, о чем мне пришлось уже вскользь говорить в другом месте. С одной стороны, как Предтеча Христов, он олицетворяет собою идею отречения от мира: он готовит людей к восприятию нового смысла жизни проповедью покаянья, поста и всяческого воздержания; эта мысль передается в его изображении его изможденным ликом с неестественно истонченными руками и ногами. С другой стороны, именно в этом изнурении плоти он находит в себе силу для радостного духовного подъема: в иконе это выражается могучими, прекрасными крыльями. И именно этот подъем к высшей радости изображается всей архитектурой храма, его пестрыми изразцами, красочными узорами его причудливых орнаментов с фантастическими прекрасными цветами. Цветы эти обвивают наружные колонны здания и уносятся кверху к его горящим золотым



Собор Василия Блаженного или Покровский собор
на Красной площади. XVI в.

чешуйчатым луковицам. То же сочетание аскетизма и невероятной, *нездешней* радуги красок мы находим и в московском храме Василия Блаженного. Это — в сущности та же мысль о блаженстве, которое вырастает из страданий, о новой храмовой архитектуре вселенной, которая, возносясь над скорбью людской, все уносит кверху, вьется к куполам, а по пути расцветает райскою растительностью.

Эта архитектура есть вместе с тем и проповедь: она возвещает собою тот новый жизненный стиль, который должен прийти на смену стилю звериному; она представляет собою положительную идейную противоположность тому биологизму, который утверждает свое безграничное господство над низшей природой и над человеком. Она выражает собою тот новый мировой порядок и лад, где прекращается кровавая борьба за существование и вся тварь с человечеством во главе собирается в храм.

Мысль эта развивается во множестве архитектурных и иконописных изображений, которые не оставляют сомнения в том, что древне-русский храм в идее являет собою не только собор святых и ангелов, но собор *всей твари*. Особенно замечателен в этом отношении древний Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме (XII в.). Там наружные стены покрыты лепными изображениями зверей и птиц среди роскошной растительности. Это — не реальные изображения твари, как она существует в нашей земной действительности, а прекрасные идеализированные образы. Тот факт, что в центре всех этих образов помещена фигура царя Соломона, сидящего на престоле, дает нам совершенно ясное откровение их духовного смысла. Царь Соломон здесь царствует как глашатай Божественной Премудрости, сотворившей мир; и именно в этом качестве он собирает вокруг своего престола всю тварь поднебесную. Это — не та тварь, которую мы видим *теперь* на земле, а тварь, какою ее замыслил Бог в Своей Премудрости, прославленная и собранная во храм, — в живое и вместе с тем архитектурное целое.

В параллель к этому памятнику церковной архитектуры можно привести целый ряд иконописных изображений на темы "Всякое дыхание да хвалит Господа", "Хвалите имя Господне" и "О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь". Там точно так же можно видеть *всю тварь* поднебесную,



Дмитровский собор г. Владимира

объединенную в прославлении бегающих зверей, поющих птиц и даже рыб, плавающих в воде[1]. И во всех этих иконах тот архитектурный замысел, которому подчиняется *вся тварь*, неизменно изображается в виде храма — *собора*: к нему стремятся ангелы, в нем собираются святые, вокруг него вьется райская растительность, а у его подножия или вокруг него толпятся животные. Насколько тесно этот радостный мотив нашей иконописи связан с ее аскетическим мотивом, это ясно для всякого, кто хоть сколько-нибудь знаком с нашими и греческими "житиями святых". И тут и там мы одинаково часто встречаем образ святого, вокруг которого собираются звери лесные и доверчиво лижут ему руки. По объяснению св. Исаака Сирина здесь восстанавливается то первоначальное райское отношение, которое существовало когда-то между человеком и тварью. Звери идут к святому, потому что они чуют в нем "ту воню", которая исходила от Адама до грехопадения. А со стороны человека переворот в отношении к низшей твари еще полнее и глубже. На смену тому узко-утилитарному воззрению, которое ценит животное лишь в качестве пищи или орудия человеческого хозяйства, здесь идет то новое мироощущение, для которого животные суть меньшие братья человека. Тут аскетическое воздержание от мясной пищи и любящее, глубоко-жалостливое отношение ко всей твари представляют собой различные стороны одной и той же жизненной правды — той самой, которая противополагается узко-биологическому жизнепониманию. Сущность этого нового мироощущения как нельзя лучше передается словами св. Исаака Сирина. По его объяснению, признак сердца милующего есть "возгорение сердца у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о *демонах* и о всякой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слезы. От великой и сильной

---

1 Напр., резная икона "Всякое дыхание" в коллекции И.С. Остроухова, "Хвалите" в музее Александра III в Петрограде. Ср. Описание икон "О Тебе радуется" в "Сийском иконописном подлиннике", вып. IV, 1898 г. (Памятники древней" письменности, стр. 170, 180).

жалости, объемлющей сердце, и от великого страдания сжимается сердце его, и не может оно вынести, или слышать, или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварью. А посему и о бессловесных и о врагах истины и о делающих ему вред ежечасно со слезами приносит молитву, чтобы сохранились они и были помилованы; а также о естестве пресмыкающихся молится с великою жалостью, какая без меры возбуждается в сердце его до уподобления в сем Богу"[2].

В этих словах мы имеем конкретное изображение того нового плана бытия, где закон взаимного пожирания существ побеждается в самом своем корне, в *человеческом сердце*, через любовь и жалость. Зачинаясь в человеке, новый порядок отношений распространяется и на низшую тварь. Совершается целый космический переворот: любовь и жалость открывают в человеке начало *новой твари*. И эта "новая тварь" находит себе изображение в иконописи: молитвами святых храм Божий отверзается для низшей твари, давая в себе место ее одухотворенному образу. Из иконописных попыток — передать это видение одухотворенной твари — упомяну в особенности о замечательной иконе пророка Даниила среди львов, хранящейся в петроградском музее императора Александра III. Непривычному глазу могут показаться наивными эти чересчур нереальные львы, с трогательным благоговением смотрящие на пророка. Но в искусстве именно наивное нередко граничит с гениальным. На самом деле, несходство тут вполне уместно и допущено, вероятно, не без умысла. Ведь предметом изображения здесь и на самом деле служит не та тварь, которую мы знаем; упомянутые львы, несомненно, предображают новую тварь, восчувствовавшую над собой высший, сверхбиологический закон: задача иконописца тут — изобразить новый, неведомый нам строй жизни. Изобразить его он может, конечно, только символическим письмом, которое ни в каком случае не должно быть копией с *нашей* действительности.

---

2 Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина, слова подвижнические. Москва, 1858, стр. 299.

Основной пафос этого символического письма особенно ярко раскрывается в тех иконах, где мы имеем прямое противоположение двух миров — древнего космоса, плененного грехом, и мирообъемлющего храма, где этот плен окончательно упраздняется. Я говорю о часто встречающихся в древней новгородской живописи изображениях "Царя космоса", которые имеются между прочим в петроградском музее императора Александра III и в старообрядческом храме Успения Св. Богородицы в Москве. Икона эта разделяется на две части: внизу в подземелье, под сводом томится пленник — царь космос в короне; а в верхнем этаже иконы изображена Пятидесятница: огненные языки нисходят на апостолов, сидящих на престолах во храме. Из самого противоположения Пятидесятницы космосу царю видно, что храм, где восседают апостолы, понимается как *новый мир и новое царство:* это — тот *космический идеал*, который должен вывести из плена действительный космос; чтобы дать в себе место этому царственному узнику, которого надлежит освободить, храм должен совпасть со вселенной: он должен включить в себя не только новое небо, но и новую землю. И огненные языки над апостолами ясно показывают, как понимается та сила, которая должна произвести этот космический переворот.

Здесь мы подошли к центральной идее всей русской иконописи. Мы видели, что в этой иконописи всякая тварь в своей отдельности — человек, ангел, мир животный и мир растительный — подчиняется *общему* архитектурному замыслу: мы имеем здесь тварь *соборную* или храмовую. Но во храме объединяют не стены и не архитектурные линии: храм не есть внешнее единство общего порядка, а живое целое, собранное воедино Духом любви. Единство всей этой храмовой архитектуре дается новым жизненным центром, вокруг которого собирается вся тварь. Тварь становится здесь *сама* храмом Божиим, потому что она собирается вокруг Христа и Богородицы, становясь тем самым жилищем Св. Духа. Образ Христа и есть то самое, что сообщает всей этой живописи и архитектуре ее жизненный смысл, потому что собор всей твари собирается во имя Христа и представляет собою именно внутренно объединенное *царство Христово* в противоположность разделившемуся и распавшемуся из-

нутри царству "царя космоса". Царство это собрано в одно живым общением тела и крови. И вот почему олицетворение этого общения — *изображение евхаристии* — так часто занимает центральное место в алтарях древних храмов.

Но если во Христе — Богочеловеке наша иконопись чтит и изображает тот новый жизненный смысл, который должен наполнить все, то во образе Богоматери — Царицы Небесной, скорой помощницы и заступницы, она олицетворяет то любящее материнское сердце, которое чрез внутреннее горение в Боге становится в акте богорождения сердцем вселенной. Именно в тех иконах, где вокруг Богоматери собирается весь мир, религиозное вдохновение и художественное творчество древне-русской иконописи достигает высшего предела. В особенности замечательна в древней новгородской живописи разработка двух мотивов — "О тебе радуется обрадованная всякая тварь" и "Покров Божией Матери".

Как видно из самого названия первого мотива — образ Богоматери утверждается здесь в его космическом значении, как "радость *всей твари*". Во всю ширину иконы на втором плане красуется собор с горящими луковицами или с темно-синими звездными куполами. Купола эти упираются в свод небесный: словно за ними в этой синеве нет ничего, кроме Престола Всевышнего. А на первом плане на престоле царит *радость всей твари* — Божия Матерь с предвечным Младенцем. Радость твари небесной изображается ангельским собором, который образует собою как бы многоцветную гирлянду над головою Пречистой. А снизу стремятся к ней со всех сторон человеческие фигуры — святые, пророки, апостолы и девы — представительницы целомудрия. Вокруг храма вьется райская растительность. В некоторых иконах соучаствуют в общей радости и животные. Одним словом, именно тут идея мирообъемлющего храма раскрывается во всей полноте своего жизненного смысла; мы видим перед собою не холодные и безразличные стены, не внешнюю архитектурную форму, которая все в себе объемлет, а храм одухотворенный, собранный любовью. В этом заключается подлинный и полный ответ нашей иконописи на вековечное искушение звериного царства. Мир не есть хаос, и мировой порядок не есть нескончаемая кровавая смута. Есть любящее

сердце матери, которое должно собрать вокруг себя вселенную.

Иконы "Покрова" Пресвятой Богородицы представляют собой развитие той же самой темы. И тут мы видим Богоматерь в центре, которая царит на облаках на фоне храма. Облака эти на некоторых иконах заканчиваются орлиным клювом, что указывает на то, что они представляются одухотворенными; точно так же к Богоматери с разных сторон стремятся ангелы, расстилающие покров над Нею и над собором святых, собранным вокруг Нее и у ее ног. Только покров, осеняющий все и всех и потому как бы мирообъемлющий, придает этой иконе особый смысловой оттенок. В музее императора Александра III в Петрограде имеется икона Покрова новгородского письма XV века, где как раз разработка этой темы достигает высшего предела художественного совершенства. Там мы имеем нечто большее, чем человечество, собранное п о д покровом Богоматери: происходит какое-то духовное слияние между покровом и собранными под ними святыми: точно весь этот собор святых в многоцветных одеждах образует собою одухотворенный покров Богоматери, освященный многочисленными изнутри горящими глазами, которые светятся, словно огневые точки. Именно в таких богородичных иконах обнаруживается радостный смысл их живописной архитектуры и симметрии. Тут мы имеем не только симметрию в расположении отдельных фигур, но и симметрию в духовном их движении, которое просвечивает сквозь кажущуюся их неподвижность. К Богоматери, как недвижному центру вселенной, направляются с обеих сторон симметрические взмахи ангельских крыльев. К Ней же симметрически устремлено со всех концов движение человеческих очей, причем именно благодаря неподвижности фигур это скрещивание взоров в одной точке производит впечатление неудержимого, всеобщего поворота к грядущему солнцу вселенной. Это уже — не аскетическое подчинение симметрии архитектурных линий, а центростремительное движение к общей радости. Это — симметрия одухотворенной радуги вокруг Царицы Небесной. Словно исходящий от Нее свет, проходя через ангельскую и человеческую среду, является здесь во множестве многоцветных преломлений.

В том же значении архитектурного центра и центрального светила является на множестве древних икон, новгородских, московских и ярославских, София — Премудрость Божия. Здесь вокруг Софии, царящей на престоле, собираются и силы небесные — ангелы, образующие словно венец над ней, и человечество, олицетворяемое Богоматерью и Иоанном Предтечей. В настоящем докладе я не стану распространяться о религиозно-философской идее этих икон, о которой я уже говорил в другом месте; здесь будет достаточно сказать, что по своему духовному смыслу они очень близки к иконам богородичным. Но в смысле чисто иконописном, художественном иконы богородичные, только что упомянутые, гораздо полнее, красочнее и совершеннее. Оно и понятно: икона св. Софии Премудрости Божией выражает собою еще не раскрытую тайну замысла Божия о твари. А Богоматерь, собравшая мир вокруг предвечного Младенца, олицетворяет Собою осуществление и раскрытие того же самого замысла. Именно эту соборную, собранную воедино вселенную замыслил Бог в Своей Премудрости: именно ее Он хотел; и именно ею должно быть побеждено хаотическое царство смерти.

V

В заключение позвольте вернуться к тому, с чего мы начали. В начале этой беседы я сказал, что вопрос о смысле жизни, будучи по существу одним и тем же во все века, с особою резкостью ставится именно в те дни, когда обнажается *до дна* бессмысленная суета и нестерпимая мука нашей жизни.

Вся русская иконопись представляет собой отклик на эту беспредельную скорбь существования — ту самую, которая выразилась в евангельских словах: "Душа моя скорбит смертельно". Только теперь, в дни мировой войны, мы почувствовали весь ужас этой скорби; но по этому самому именно теперь более, чем когда-либо, мы в состоянии понять захватывающую жизненную драму иконы. Только теперь нам начинает открываться и ее радость, потому что теперь, после всего того, что мы перетерпели, — мы жить не можем без этой радости. Мы почувствовали, наконец, как она глубоко выстрадана, сколько видела икона многовековых терзаний души народной, сколько слез перед нею пролито и как властно звучит ее ответ на эти слезы.

В начале этой осени у нас творилось что-то вроде светопреставления. Вражеское нашествие надвигалось с быстротой грозовой тучи, и миллионы голодных беженцев, переселявшихся на восток, заставляли вспоминать евангельские изречения о последних днях. "Горе же беременным и питающим сосцами в те дни; молитесь, чтобы не случилось бегство ваше зимою... ибо тогда будет великая скорбь, какой не было от начала мира и не будет" (Матф. XXIV, 19 — 21). Тогда, как и теперь, в дни зимней нашей скорби, мы испытываем что-то близкое к тому, что переживала древняя Русь в дни татарского нашествия. И что же мы видим в результате! Немая в течение многих веков икона заговорила

2 Заказ № 1306

с нами снова тем самым языком, каким она говорила с отдаленными нашими предками.

В конце августа у нас совершались всенародные моления о победоносном окончании войны. Под влиянием тревоги, охватившей нашу деревню, приток молящихся был исключительно велик и настроение их было необычайно приподнято. В Калужской губернии, где я в то время находился, ходили среди крестьян слухи, будто сам Тихон преподобный — наиболее чтимый местный святой, ушел из своей раки и беженцем странствует по русской земле. И вот я помню, как в то время на моих глазах целая церковь, переполненная молящимися, хором пела богородичный молебен. При словах "не имамы иные помощи, не имамы иные надежды" многие плакали. Вся толпа разом рушилась к ногам Богоматери. Мне никогда не приходилось ощущать в многолюдных молитвенных собраниях той напряженной силы чувства, которая вкладывалась тогда в эти слова. Все эти крестьяне, которые видели беженцев и сами помышляли о возможности нищеты, голодной смерти и об ужасе зимнего бегства, несомненно, так и чувствовали, что без заступления Владычицы не миновать им гибели.

Это и есть то настроение, которым создавался древнерусский храм. Им жила и ему отвечала икона. Ее символический язык непонятен сытой плоти, недоступен сердцу, полному мечтой о материальном благополучии. Но он становится жизнью, когда рушится эта мечта и у людей разверзается бездна под ногами. Тогда нам нужно чувствовать незыблемую точку опоры над бездной: нам необходимо ощущать это недвижное спокойствие святыни над нашими страданием и скорбью; а радостное видение собора всей твари над кровавым хаосом нашего существования становится нашим хлебом насущным. Нам нужно достоверно знать, что зверь не есть все во всем в мире, что над его царством есть иной закон жизни, который восторжествует.

Вот почему в эти скорбные дни оживают те древние краски, в которых когда-то наши предки воплотили вечное содержание. Мы снова чувствуем в себе ту силу, которая в старину выпирала из земли златоверхие храмы и зажигала огненные языки над пленным космосом. Действенность этой силы в древней Руси объясняется именно тем, что у нас в

старину "дни тяжких испытаний" были общим правилом, а дни благополучия — сравнительно редким исключением. Тогда опасность "раствориться в хаосе", то есть, попросту говоря, быть съеденным живьем соседями, была для русского народа повседневной и ежечасной.

И вот теперь, после многих веков, хаос опять стучится в наши двери. Опасность для России и для всего мира — тем больше, что современный хаос осложнен и даже как бы освящен культурой. Дикие орды, терзавшие древнюю Русь, — печенеги, половцы и татары — не думали о "культуре", а потому руководствовались не принципами, а инстинктами. Они убивали, грабили и истребляли другие народы, чтобы добыть себе пищу совершенно так же, как коршун истребляет свою добычу: они осуществляли биологический закон наивно, непосредственно, даже не подозревая, что над этим законом звериной жизни есть какая-либо другая, высшая норма. Совершенно иное мы видим теперь в стане наших врагов. Здесь биологизм сознательно возводится в принцип, утверждается как то, что должно господствовать в мире. Всякое ограничение права кровавой расправы с другими народами во имя какого-либо высшего начала сознательно отметается как сентиментальность и ложь. Это — уже нечто большее, чем жизнь по образу звериному: здесь мы имеем прямое поклонение этому образу, принципиальное подавление в себе человеколюбия и жалости ради него. Торжество такого образа мыслей в мире сулит человечеству нечто гораздо худшее, чем татарщина. Это — неслыханное от начала мира порабощение духа — озверение, возведенное в принцип и в систему, отречение от всего того человечного, что доселе было и есть в человеческой культуре. Окончательное торжество этого начала может повести к поголовному истреблению целых народов, потому что другим народам понадобятся их земли.

Этим измеряется значение той великой борьбы, которую мы ведем. Речь идет не только о сохранении нашей целости и независимости, а о спасении всего человеческого, что есть в человеке, о сохранении самого смысла человеческой жизни против надвигающегося хаоса и бессмыслицы. Та духовная борьба, которую нам придется еще выдержать, неизмеримо важнее и труднее той вооруженной борьбы, которая теперь

заставляет нас истекать кровью. Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой или упасть в бездну, вырасти или в Бога, или в зверя. В настоящий исторический момент человечество стоит на перепутье. Оно должно окончательно определиться в ту или другую сторону. Что же победит в нем, — культурный зоологизм или то "сердце милующее", которое горит любовью ко всей твари? Чем надлежит быть вселенной, — зверинцем или храмом?

Самая постановка этого вопроса преисполняет сердце глубокой верой в Россию, потому что мы знаем, в котором из этих двух начал она почувствовала свое национальное призвание, которое из этих двух жизнепониманий выразилось в лучших созданиях ее народного гения. Русская религиозная архитектура и русская иконопись, без сомнения, принадлежат к числу этих лучших созданий. Здесь наша народная душа явила самое прекрасное и самое интимное, что в ней есть, — ту прозрачную глубину религиозного вдохновения, которая впоследствии явилась миру и в классических произведениях русской литературы. Достоевский сказал, что "красота спасет мир". Развивая ту же мысль, Соловьев возвестил идеал "теургического искусства". Когда слова эти были сказаны, Россия еще не знала, какими художественными сокровищами она обладает. Теургическое искусство у нас уже было. Наши иконописцы видели эту красоту, которою спасется мир, и увековечили ее в красках. И самая мысль о целящей силе красоты давно уже живет в идее явленной и чудотворной иконы! Среди той многотрудной борьбы, которую мы ведем, среди бесконечной скорби, которую мы испытываем, да послужит нам эта сила источником утешения и бодрости. Будем же утверждать и любить эту красоту! В ней воплотится тот смысл жизни, который не погибнет. Не погибнет и тот народ, который с этим смыслом свяжет свои судьбы. Он нужен вселенной для того, чтобы сломить господство зверя и освободить человечество от тяжкого плена.

Этим разрешается одно кажущееся противоречие. Иконописный идеал есть всеобщий мир всей твари: дозволительно ли с этим идеалом связывать нашу человеческую мечту о победе одного народа над другим? На этот вопрос в русской

истории неоднократно давался ясный и недвусмысленный ответ. В древней Руси не было более пламенного поборника идеи вселенского мира, чем св. Сергий, для которого храм Св. Троицы, им сооруженный, выражал собою мысль о преодолении ненавистного разделения мира; и, однако, тот же св. Сергий благословил Дмитрия Донского на брань, а вокруг его обители собралась и выросла могучая русская государственность! Икона возвещает конец войны! И, однако, с незапамятных времен у нас иконы предносились перед войсками и воодушевляли на победу.

Чтобы понять, как разрешается это кажущееся противоречие, достаточно задаться одним простым жизненным вопросом. Мог ли св. Сергий допустить мысль об осквернении церквей татарами? Можем ли и мы теперь допустить превращение новгородских храмов или киевских святынь в немецкие конюшни? Еще менее возможно, разумеется, примириться с мыслью о поголовном истреблении целых народов или о поголовном изнасиловании всех женщин в той или другой стране. Религиозный идеал иконы не был бы правдою, если бы он освящал неправду непротивленства; к счастью, однако, эта неправда не имеет ничего с ним общего и даже прямо противоречит его духу. Когда св. Сергий утверждает мысль о грядущем соборе всей твари *над миром* и тут же благословляет на брань в *мире*, между этими двумя актами нет противоречия, потому что мир преображенной твари в вечном покое Творца и наша здешняя брань против темных сил, задерживающих осуществление этого мира, совершаются в различных планах бытия. Эта святая брань не только не нарушает тот вечный мир — она *готовит его наступление*.

В Апокалипсисе есть говорящий образ: там говорится о сатане, до времени посаженном на цепь, чтобы он не соблазнял народы. Именно в этом образе мы найдем ответ на наши сомнения. Если грядущая вселенная должна быть храмом, из этого не следует, конечно, чтобы у преддверия этого храма бес мог утвердить свое царство! Если царство сатаны в нашей здешней действительности не может быть совершенно уничтожено, то оно должно быть, по крайней мере, ограничено, сковано цепями; пока оно не побеждено окончательно *изнутри* Духом Божиим, оно должно быть сдержано

внешней силой. Иначе оно сметет с лица земли всякие храмы и постарается истребить в человеке самое подобие человека. Отсутствие сопротивления будет источником великого соблазна для народов!

Чтобы они не вообразили, что царство звериное есть все во всем, надо положить конец этой нечестивой и безобразной его похвальбе. Пусть видят народы, что мир управляется не одним животным эгоизмом и не одной техникой. Пусть явится в человеческих делах и в особенности в делах России и высшая духовная сила, которая борется за смысл мира. Будем помнить, за что мы боремся, и пусть эта мысль удесятерит наши силы. И да будет наша выстраданная победа предвестницей той величайшей радости, которая покрывает всю беспредельную скорбь и муку нашего существования!

1915 г.

ДВА МИРА В ДРЕВНЕ-РУССКОЙ ИКОНОПИСИ (1916)



I

Совершившееся на наших глазах открытие иконы — одно из самых крупных и вместе с тем одно из самых парадоксальных событий новейшей истории русской культуры. Приходится говорить именно об открытии, так до самого последнего времени в иконе все оставалось скрытым от нашего взора, и линии, и краски, и в особенности *духовный смысл* этого единственного в мире искусства. А между тем, это — тот самый смысл, которым жила вся наша русская старина.

Мы проходили мимо иконы, но не видели ее. Она казалась нам темным пятном среди богатого золотого оклада; лишь в качестве таковой мы ее знали. И вдруг — полная переоценка ценностей. Золотая или серебряная риза, закрывшая икону, оказалась весьма поздним изобретением конца XVI века; она прежде всего произведение того благочестивого безвкусия, которое свидетельствует об утрате религиозного и художественного смысла. В сущности, мы имеем здесь как бы бессознательное иконоборчество: ибо заковывать икону в ризу — значит, отрицать ее живопись, смотреть на ее письмо и краски, как на что-то безразличное как в эстетическом, так и в особенности — в религиозном отношении. И, чем богаче оклад, тем он роскошнее, тем ярче он иллюстрирует ту бездну житейского непонимания, которое построило эту непроницаемую, золотую перегородку между нами и иконой.

Что сказали бы мы, если бы увидали закованную в золото и сверкающую самоцветными камнями мадоннуБотичелли или Рафаэля?! А между тем, над великими произведениями древне-русской иконописи совершались преступления не меньше этого; уже недалеко время, когда это станет всем нам понятным.

Теперь на наших глазах разрушается все то, что до сих пор считалось иконою. Темные пятна счищаются. И в самой

золотой броне, несмотря на отчаянное сопротивление отечественного невежества, кое-где пробита брешь. Красота иконы уже открылась взору, но, однако, и тут мы чаще всего остаемся на полдороге. Икона остается у нас сплошь да рядом предметом того поверхностного эстетического любования, которое не проникает в ее духовный смысл. А между тем, в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую. Они прекрасны лишь как прозрачное выражение того духовного содержания, которое в них воплощается. Кто видит лишь внешнюю оболочку этого содержания, тот недалеко ушел от почитателей золоченных риз и темных пятен. Ибо в конце-концов роскошь этих риз обязана своим происхождением другой разновидности того же поверхностного эстетизма.

Открытие иконы все еще остается незавершенным. На наших глазах оно, можно сказать, только зачинается. Когда мы расшифруем непонятный доселе и все еще темный для нас язык этих символических начертаний и образов, нам придется заново писать не только историю русского искусства, но и историю всей древне-русской культуры. Ибо доселе взор наш был прикован к ее поверхности. В ней, как и в иконе, мы созерцали ее ризу, но всего меньше понимали ее живую душу. И вот теперь открытие иконы дает нам возможность глубоко заглянуть в душу русского народа, послушать ее исповедь, выразившуюся в дивных произведениях искусства. В этих произведениях выявилось все жизнепонимание и все мирочувствие русского человека с XII по XVII век. Из них мы узнаем, как он мыслил и что он любил, как судила его совесть, и как она разрешала ту глубокую жизненную драму, которую он переживал.

Когда мы проникнем в тайну этих художественных и мистических созерцаний, открытие иконы озарит своим светом не только прошлое, но и настоящее русской жизни, более того — *ее будущее.* Ибо в этих созерцаниях выразилась не какая-либо переходящая стадия в развитии русской жизни, а ее непреходящий смысл. Пусть этот смысл был временно скрыт от нас и даже утрачен. Он вновь нам открывается. А открыть его — значит, понять, какие богатства, какие еще неявленные современному миру возможности таятся в русской душе. Мы оставим в стороне всякие произвольные гадания об этих возможностях и постараемся узнать их в их иконописных отражениях.

II

Не один только потусторонний мир Божественной славы нашел себе изображение в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны, — потусторонний вечный покой; с другой стороны — страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование, — мир ищущий, но еще не нашедший Бога. И соответственно этим двум мирам в иконе отражаются и противополагаются друг другу две России. Одна уже утвердилась в форме вечного покоя; в ней немолчно раздается глас: "Всякое ныне житейское отложим попечение". Другая — *прислонившаяся к храму*, стремящаяся к нему, чающая от него заступления и помощи. Вокруг него она возводит свое временное мирское строение.

Это прежде всего — *Русь земледельческая*; во храме мы находим живой отклик на ее моления и надежды. Среди святых она имеет своих особых покровителей и молитвенников. Кому неизвестно непосредственно близкое отношение к земледелию святого громовержца — пророка Илии, Георгия Победоносца, коего самое греческое имя говорит о земледелии и особо чтимых угодников — Флора и Лавра. Протестантское высокомерие, огульно обвиняющее нас в "язычестве", очевидно, прежде всего, имеет в виду имена святых этого типа и их в самом деле как-будто соблазнительное сходство с языческими богами-громовержцами или же покровителями полей и стад. Но ознакомление с лучшими образцами древней новгородской иконописи тотчас изобличает удивительную поверхностность такого сопоставления. Наиболее интересными в иконописных изображениях святых являются именно те черты, которые проводят резкую грань между ними и человекообразными языческими богами.

Эти черты отличия заключаются, *во-первых*, в аскетической *неотмирности* иконописных ликов, *во-вторых* — в их подчинении храмовому архитектурному, *соборному целому* и, наконец, *в-третьих*, в том специфическом *горении* ко кресту, которое составляет яркую особенность всей нашей церковной архитектуры и иконописи.

Начнем с пророка Ильи. Новгородская иконопись любит изображать его уносящимся в огненной колеснице, в ярком пурпуровом окружении грозового неба. Соприкосновение со здешним, земным планом существования ярко подчеркивается во-первых *русскою дугою его коней*, уносящихся прямо в небо, а во-вторых той простотою и естественностью, с которой он передает из этого грозного неба свой плащ оставшемуся на земле ученику — Елисею. Но отличие от языческого понимания неба сказывается уже тут. *Илья не имеет своей воли*. Он вместе со своею колесницей и молнией следует вихревому полету ангела, который держит и ведет на поводу его коней. Другое, еще более резкое отличие от богов — громовержец бросается в глаза в *поясном* образе Ильи в коллекции И. С. Остроухова. Здесь поражает в особенности аскетический облик пророка. Все земное от него отсохло. Пурпуровый грозовой фон, которым он окружен, и в особенности мощный внутренний пламень его очей свидетельствуют о том, что он сохранил свою власть над небесными громами. Кажется, вот он встанет, загремит и низведет на землю огонь или небесную влагу. Но изможденный лик его свидетельствует, что эта власть — действие нездешней, духовной силы. В нем чувствуется все тот же полет влекущего его и направляющего его ангела. Печать недвижного вечного покоя легла на его черты. И Божья благодать, и Божий гнев ниспосылается им не из посюстороннего неба, а из бесконечно далекой и бесконечно возвышающей *над грозою* небесной сферы.

Другое явление того же громового облика в нашей иконописи — святой Георгий Победоносец. И ослепительное блистание его вихрем несущегося белого коня, и огневой пурпур его развевающейся мантии, и рассекающее воздух копье, которым он поражает дракона, все это указывает на него, как на яркий одухотворенный образ Божьей грозы и сверкающей с неба молнии. Но опять-таки и здесь мы видим

аскетического всадника, управляющего одухотворенным конем. Конь этот — явление не стихийной, а сознательной, *зрячей силы*; это ясно изображено в духовном выражении его глаз, которые устремлены не вперед, а назад, на всадника, словно они ждут от него какого-то откровения. Кроме того, и здесь над грозою и вихрем иконописец видит благословляющую с неба десницу, которой подчиняются и всадник и конь.

Наконец, ту же победу над языческим пониманием неба мы находим и в иконах Флора и Лавра. Когда мы видим этих святых среди многоцветного табуна коней, играющих и скачущих, может показаться, что в этой жизнерадостной картине мы имеем посредствующую ступень между иконописным и сказочным стилем. И это — в особенности потому, что именно Флор и Лавр более, чем какие-либо другие святые, сохранили народный русский, даже прямо крестьянский облик; но и они, властвуя над конями, сами, в свою очередь, имеют своего руководящего ангела, изображаемого на иконе. Еще поучительнее поясные их изображения у С.П. Рябушинского. Там их ясные, русские глаза просветляются тем молитвенным горением, которое уносит их в запредельную, бесконечную высь и даль. Не остается никакого сомнения в том, что они — не самостоятельные носители силы небесной, а только милосердые ходатаи о нуждах земледельца, потерявшего или боящегося потерять свое главное богатство — лошадь. Здесь опять-таки — то же гармоническое сочетание *отрешения от здешнего и моления о здешнем*, тот же недвижный покой, снисходящий к человеческой мольбе о хлебе насущном.

Я уже сказал, что другое отличие вышеназванных святых от языческих человекобогов — в их подчинении храмовому целому или, что то же, в их архитектурной соборности. Каждый из них имеет свое особое, но всегда подчиненное место в той храмовой иконописной лестнице, которая восходит ко Христу. В православном иконостасе эта иерархическая лествица святых вокруг Христа носит характерное название *чина*. В действительности, во храме все ангелы и святые причислены к тому или другому чину — и в том числе вышеназванные.

Все они одухотворены ярко выраженным стремлением ко Христу. В иконописи это особенно наглядно обнаруживается

на примере Ильи пророка. В иконе "Преображения" *он непосредственно* предстоит преобразившемуся Христу, склоняясь перед Ним. И что же, в этом предстоянии он утрачивает свое специфическое световое окружение: его грозовой пурпур блекнет в соседстве с Фаворским светом. Здесь все залито блеском солнечных лучей; и самый гром небесный, повергающий ниц апостолов, раздается не из свинцовой тучи, а из лучезарного окружения спасителя[1]. Весь религиозный смысл фигуры Илии в нашей иконописи всех веков — именно в подчинении ее общему "Начальнику жизни". И в этом отношении Илья, конечно, не составляет исключения. Как в православной храмовой архитектуре ее смысл выражается в том "горении ко кресту", которое столь ярко выражается в золотых церковных главах, так и в иконах; все в них горит к тому же сверхвременному смыслу человеческого существования, и все на него указывает. Все здесь охвачено стремлением к той запредельной небесной тверди, где умолкает житейское. И в этом стремлении уносится ко кресту вместе с святыми все, что есть лучшего, духовного, в бытовой Руси от царя до нищего.

Вот, например, перед нами яркий образ нищеты земной в лице нагого юродивого Василия Блаженного. На замечательной иконе московского письма XVI века (в московской коллекции И.С. Остроухова) мы видим его молящимся на беспросветно сером фоне московского ноябрьского неба. Его изможденная постом и всяческим самобичеванием фигура — настоящие живые мощи — находится в полной гармонии с этим фоном. В молитве перед ним как бы разверзается окно в другой мир. И что же! Он видит там блистающие золотыми солнечными лучами крылья трех ангелов: они сидят за накрытым столом, уставленным явствами. То — Божья трапеза Св. Троицы, в этом самом образе явившейся Аврааму. И всякий раз, когда перед иконописцем приподнимается завеса, скрывающая от нас горний мир, он видит там то же солнечное блистание горящего, искрящегося неба.

---

1 О тех случаях, когда пурпур вводится в самое звездообразное окружение Фаворского света вокруг Христа, будет сказано ниже.

Мы можем наблюдать совершенно то же явление, когда в иконописном изображении соприкасается с небом другой, противоположный конец общественной лестницы. Молится нищий, молится и царь; окно в другой мир открывается обоим, но неодинаково в обоих случаях его явление. В последнем случае задача иконописца — неизмеримо труднее и сложнее: ибо здесь краса небес выступает уже не на сером, будничном фоне: она вступает в спор с *земным* великолепием и блеском царского одеяния.

В московском Румянцевском музее в отделе древностей (№ 336) есть икона ярославского письма XVII века, где мы находим замечательное решение этой задачи. То князь Михаил Ярославский, в предстоянии облачному Спасу. Роскошный узор царственной парчи выписан с поразительной яркостью и вместе с тем с какой-то умышленной тщательностью, которая подчеркивает мелочность мишурного земного великолепия. Это — вполне правильное, реальное изображение царского облачения. И что же! Это массивное царское золото в иконе побеждено и посрамлено простыми и благородными воздушными линиями облачного Спаса с немногими золотыми блестками. Всякая просящая и ищущая душа находит в небесах именно то, чего ей не достает и чем она спасается. Нищий юродивый — страдалец и постник — видит там нездешнюю роскошь божественной трапезы. А царь, возносясь молитвой к небесам, освобождается там от тяжести земного богатства и, в предстоянии облачному Спасу, обретает *легкость духа*, парящего над облаками.

Так отражается в нашей древней иконописи жизненное соприкосновение с небесами мирской России, земледельческой, нищей и царской.

III

В этом святом горении России — вся тайна древних иконописных красок.

Ряд приведенных только что примеров показывает нам, как иконописец умеет *красками* отделить два плана существования — потусторонний и здешний.

Мы видели, что эти краски — весьма различны. То это пурпур небесной грозы, то это ослепительный солнечный свет, или блистание лучезарного, светоносного облика. Но как бы ни были многообразны эти краски, кладущие грань между двумя мирами, это всегда — *небесные краски* в двояком, т.е. в простом и вместе *символическом* значении этого слова. То — *краски здешнего, видимого неба, получившие условное, символическое значение знамений неба потустороннего.*

Великие художники нашей древней иконописи так же, как родоначальники этой символики, иконописцы греческие, были, без сомнения, тонкими и глубокими *наблюдателями неба* в обоих значениях этого слова. Одно из них, *небо здешнее* открывалось их телесным очам; другое, *потустороннее* они созерцали очами умными. Оно жило в их внутреннем, религиозном переживании. И их художественное творчество связывало то и другое. Потустороннее небо для них окрашивалось многоцветной радугой посюсторонних, здешних тонов. И в этом окрашивании не было ничего случайного, произвольного. Каждый цветовой оттенок имеет в своем месте особое смысловое оправдание и значение. Если этот смысл нам не всегда виден и ясен, это обусловливается единственно тем, что мы его утратили: мы потеряли ключ к пониманию этого единственного в мире искусства.

Смысловая гамма иконописных красок — необозрима, как и передаваемая ею *природная* гамма небесных цветов.

Прежде всего, иконописец знает великое многообразие оттенков голубого — и темно-синий цвет звездной ночи, и яркое дневное сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых. Нам — жителям севера очень часто приходится наблюдать эти зеленоватые тона после захода солнца. Но голубым представляется лишь тот *общий фон* неба, на котором развертывается бесконечное разнообразие небесных красок, — и ночное звездное блистание, и пурпур зари, и пурпур ночной грозы, и пурпуровое зарево пожара, и многоцветная радуга, и, наконец, яркое золото полуденного, достигшего зенита солнца.

В древне-русской живописи мы находим все эти цвета в их символическом, потустороннем применении. Ими всеми иконописец пользуется для отделения неба запредельного от нашего, посюстороннего, здешнего плана существования. В этом — ключ к пониманию неизреченной красоты иконописной символики красок.

Ее руководящая нить заключается, по-видимому, в следующем. Иконописная мистика — прежде всего солнечная мистика в высшем, духовном значении этого слова. Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца — из цветов цвет и из чудес чудо. Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении и как бы образуют вокруг него "чин". Перед ним исчезает синева ночная, блекнет мерцание звезд и зарево ночного пожара. Самый пурпур зари — только предвестник солнечного восхода. И, наконец, цвета радуги: ибо всякому цвету и свету на небе и в поднебесье, источник — солнце.

Такова в нашей иконописи иерархия красок вокруг "солнца незаходимого". Нет того цвета радуги, который не находил бы себе места в изображении потусторонней Божественной славы. Но изо всех цветов один только золотой, солнечный обозначает центр божественной жизни, а все прочие — ее окружение. Один Бог — сияющий "паче солнца", есть источник царственного света. Прочие цвета, Его окружающие, выражают собою природу той прославленной твари небесной и земной, которая образует собою Его живой, нерукотворенный храм. Словно иконописец каким-то мис-

тическим чутьем предугадывает открытую веками позже тайну солнечного спектра. Будто все цвета радуги ощущаются им как многоцветные преломления единого солнечного луча Божественной жизни.

Этот божественный цвет в нашей иконописи носит специфическое название "ассиста" Весьма замечателен способ его изображения. Ассист никогда не имеет вида сплошного, массивного золота; это — как бы эфирная, воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее. Когда мы видим в иконе ассист, им всегда предполагается и как бы указуется Божество, как его источник. Но в озарении Божьего света нередко прославляется ассистом и его окружение — то из окружающего, что уже вошло в божественную жизнь и представляется ей непосредственно близким. Так, ассистом покрываются сверкающие ризы "Софии" Премудрости Божией, и ризы возносящейся к небу Богоматери (после Успения). Ассистом нередко искрятся ангельские крылья. Он же во многих иконах золотит верхушки райских деревьев. Иногда ассистом покрываются в иконах и луковичные главы церквей. Замечательно, что эти главы в иконописных изображениях покрыты не сплошным золотом, а золотыми блестками и лучами. Благодаря эфирной легкости этих лучей, они имеют вид живого, горящего и как бы движущего света. Искрятся ризы прославленного Христа; сверкают огнем облачение и престол Софии — Премудрости, горят к небесам церковные главы. И именно этим сверканием и горением потусторонняя слава отделяется от всего непрославленного, здешнего. Наш здешний мир только взыскует горного, подражает пламени, но действительно озаряется им лишь на той предельной высоте, которой достигают вершины церковной жизни. Дрожание эфирного золота сообщает и этим вершинам вид потустороннего блистания.

Вообще, потусторонние краски употребляются нашей древней иконописью, особенно новгородской, — с удивительным художественным тактом. Мы не видим ассиста во всех тех изображениях земной жизни спасителя, где подчеркивается Его человеческое естество, где Божество в Нем сокрыто "под зраком раба". Но ассист тотчас же выступает в Его облике, как только иконописец видит Его прослав-

ленным или хотя бы хочет дать почувствовать Его грядущее прославление[2]. Ассистом нередко горит Христос-младенец, когда иконописцу нужно подчеркнуть в изображении мысль о предвечном младенце. Ассистом окрашиваются ризы Христа в Преображении, Воскресении и Вознесении. Тем же специфическим блистанием Божества горит Христос, выводящий души из ада, и Христос в раю с разбойником.

Особенно сильное художественное впечатление достигается употреблением ассиста именно там, где иконописцу нужно противопоставить друг другу два мира, *оттолкнуть* запредельное от здешнего. Это мы видим, например, в древних иконах Успения Богоматери. При первом взгляде на лучшие из этих икон становится очевидным, что лежащая на одре Богоматерь в *темной* ризе со всеми близкими, ее окружающими, телесно пребывает в *здешнем* плане бытия, который можно осязать и видеть *нашими здешними очами*. Напротив, Христос, стоящий за одром в светлом одеянии, с душою богоматери в виде младенца на руках, производит столь же ясное впечатление потустороннего видения. Он весь горит, искрится и отделяется от умышленно тяжелых здешних красок земного плана эфирной легкостью покрытых ассистом воздушных линий. Контраст этот в особенности поразительно передан в двух иконах XVI века в московских коллекциях А.В. Морозова и И.С. Остроухова.

Прибавим к этому, что на некоторых изображениях (у И.С. Остроухова) видна высоко в небесах Богоматерь, уже прославленная в том же золотом блистании, среди сверкающих ассистом ангелов.

В других иконах Успения тот же художественный эффект отделения двух планов бытия иногда достигается другими цветами из той же гаммы небесных красок. Христос, стоящий позади одра Богоматери, отделяется от нее не только ассистом, но и особою окраскою небесных сфер, Его окружающих. Иногда это всего одна сфера, образующая вокруг Христа темно-синий овал, в котором видны херувимы; все они

---

2 Особенно наглядно можно проследить этот способ употребления ассиста в иконе "Шестоднев" Дионисия, принадлежащей И.С. Остроухову.

кажутся нам как бы потонувшими в синеве, за исключением одного, пурпурового, пламенного херувима на самой вершине овала, над головою Спасителя. Но иногда, например в замечательной новгородской иконе XVI века в петроградском музее Александра III, мы видим в том же овале множество небесных сфер, расположенных друг над другом. Сферы эти отделяются одна от другой множеством оттенков и отливов голубого, причем некоторые из этих сфер окрашиваются невероятными, светлыми, зеленовато-бирюзовыми тонами; зритель получает от этих тонов прямо ошеломляющее впечатление нездешнего. Я долго мучился над загадкой, где мог художник наблюдать в природе эти краски, пока не увидал их сам, после заката солнца, на фоне северного, петроградского неба.

Впрочем, все это многообразие голубых, голубоватых и даже зеленоватых тонов, одухотворенных бесплотным естеством ангельских головок с крыльями, представляет собой загадку сравнительно простую и легкую. Гораздо сложнее и, пожалуй, глубже — тайна того яркого небесного пурпура, который составляет одну из величайших красот новгородского иконописного стиля. Задача здесь усложняется в особенности чрезвычайным разнообразием видов небесного пурпура, доступного наблюдению. Иконописец, как мы уже видели, знает пурпур небесной грозы, одухотворенной образом мечущего громы пророка. Он наблюдает ночное пурпуровое зарево пожара и освещает им бездонную глубину вечной ночи во аде. Он помещает у дверей рая пурпуровое пламя огненного херувима. Наконец, в древних новгородских иконах страшного суда мы видим целую огненную преграду пурпуровых херувимов непосредственно под изображением будущего века, над головами сидящих на престолах апостолов. Все эти иконописные изображения небесного огня — сравнительно ясны и прозрачны. Вопрос становится неизмеримо труднее и сложнее, когда мы подходим к мистической тайне пурпура Св. Софии — Премудрости Божией.

Почему наш иконописец окрашивает ярким пурпуром лик, руки, крылья, а иногда и одеяние предвечной Премудрости, сотворившей мир? До сих пор никто не дал на этот вопрос удовлетворительного ответа. Приходится часто слышать, что пурпур Св. Софии есть пламень. Но это объяснение

на самом деле ничего не объясняет: ибо, как мы уже видели, существует великое множество видов, а стало быть, и *смыслов* потустороннего пламени — от солнечного горения ассиста — до зловещего зарева геенны огненной. Спрашивается, о каком *специфическом* виде пламени идет здесь речь? Что это за огонь, которым пламенеет Св. София, и в чем отличие *этого* пурпура от других иконописных откровений, окрашенных в тот же цвет?

Объяснение может быть найдено только в охарактеризованной выше солнечной мистике красок, символически выражающих тайны неба потустороннего. Знакомство с лучшими новгородскими изображениями "Софии" не оставляет в этом ни малейшего сомнения. Возьмем ли мы редкую по красоте шитую шелками икону Св. Софии XV века, пожертвованную графом А. Олсуфьевым московскому Историческому музею, или не менее дивную новгородскую Софию музея Александра III в Петрограде, не говоря уже о многих других изображениях пурпуровой Софии меньшего художественного достоинства, — мы найдем в них одну общую черту. Мы видим в них "Софию", сидящую на престоле *на темно-синем фоне ночного, звездного неба.* Именно соприкосновение с ночною тьмою делает необычайно прекрасным это явление небесного пурпура; в этом же соприкосновении — объяснение символического смысла этой краски.

"Вся Премудростию сотворил еси", — поется в церковном песнопении. Это — значит, что премудрость — именно тот предвечный замысел Божий о творении, коим вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из небытия, *из мрака ночного.* Вот почему София изображается *на ночном фоне.* Но именно этот ночной фон и делает совершенно необходимым блистание небесного пурпура в "Софии". То — пурпур Божьей зари, зачинающейся среди мрака небытия; это — восход вечного солнца над тварью. София — то самое, что предшествует всем дням творения.

Не берусь решить, насколько в выборе краски тут участвовало сознательное размышление. Я склонен думать, что пурпур Софии скорее был найден непосредственным озарением творческого инстинкта, каким-то мистическим сверхсознанием иконописца. Но сути дела это не меняет. Влечение к небу и глубокое знание неба в обоих смыслах слова

подсказало ему, что солнце, восходя из мрака, или, вообще соприкасаясь с мраком, неизбежно окрашивается в пурпур. К этому он привык, ибо он это повседневно наблюдал и переживал. При этих условиях не все ли равно, сознавал ли он, что пишет зарю, или же заря в его творчестве была лишь бессознательной реминисценцией. В обоих случаях верно, что София для него окрасилась светом зари. Он *видел* предвечную зарю и писал то самое, что видел[3].

Впрочем не ему первому явилось при свете солнечного восхода чудесное видение с огненным ликом и пурпуровыми перстами. Кто не знает крылатого стиха Гомера:

Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос.

Разница между язычеким — гомеровским и православно-христианским мирочувствием иконописца — в том, что последний видит эти пурпурные персты не в здешней, а в предвечной заре и относит их к небу потустороннему. Пурпур остается тем же утренним светом, но изменяется в самом существе своем одухотворяющее его начало.

Есть еще черта в названных иконах, резко подтверждающая солнечный характер явления "Софии". Я уже говорил, что вся она покрыта тонкой паутинкой ассиста: значит, и самый пурпуровый ее лик является иконописцу среди блистания солнечных лучей.

Сопоставим этот лик с ликом прославленного Христа, сидящего на престоле. Не очевидно ли, что было бы кощунственным писать пурпурового Христа! Почему же неуместное в отношении к Христу столь уместно и прекрасно по отно-

---

[3] Ср. известные стихи В.С. Соловьева о "Софии":
И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазуриого огня,
Глядела ты как первое сиянье
Всемирного и творческого дия.
По-видимому, зиаменитое иовгородское изображеиие "Софии" представляет собою как бы иконописиый комментарий к иачалу первой главы Еваигелия Иоаниа. Слова: "В иачале было слово" изображаются Еваигелием иа престоле; образ Христа непосредствеиио под Еваигелием, очевидно, иапомииает слова: "И Слово было Бог". "София" в иконе ставится в непосредствеииое отиошеиие к Слову "через которое все произошло". А ночная тьма прямо намекает иа слова "и свет во тьме светит, и тьма ие объяла его". Этим объясняется и присутствие в иконе Богоматери и Иоанна Предтечи двух свидетелей Слова.

шению к Софии? Оттого, что в солярном круге иконописной мистики Христу-Царю не подобает какой-либо иной цвет, кроме высшего в царственной иерархии цветов: то — ослепительный свет немеркнущего дня. Напротив, "Софии" именно, ввиду ее подчиненного значения в небесной иерархии, подобает пурпур, предваряющий высшее солнечное откровение.

В русской иконописи это — не единственный случай, когда пурпур отмечает собой соприкосновение солнечного света со тьмою. В собрании И.С. Остроухова есть замечательная икона Преображения устюжского письма XVI века, где можно наблюдать аналогичное явление. Обыкновенно, Преображение пишется на дневном светлом фоне. Между тем, в названной иконе оно изображено на ночном фоне звездного неба, причем Фаворский свет будит спящих во мраке апостолов[4]. И что же, в этом ночном изображении цветовая гамма резко отличается от красок, употребляемых в других *дневных* иконах Преображения. Фаворский свет в новгородской иконописи всегда изображается в виде звезды, окружающей Спасителя. В самой сердцевине этой звезды Спаситель всегда залит золотом ассиста в соответствии с евангельскими словами: "И просияло лицо Его, как солнце" и т.д. Но края звезды обыкновенно наполняются другими небесными цветами — темно-синим, голубым, зеленоватым, и оранжевым. Напротив, в *ночной* иконе И.С. Остроухова Фаворский свет, соприкасаясь с окружающим мраком, переходит не в синеву, а в *пурпур*. И в этом выражается художественный замысел, замечательно смелый и глубокий. Среди символического ночного мрака, окутавшего вселенную, молния Преображения, пробуждающая апостолов, возвещает зарю Божьего дня и тем полагает конец тяжкому сну греховному.

Есть, впрочем, одна замечательная черта, которая отличает эту зарю Преображения от явления "Софии". В иконах "Софии" пурпуром окрашен самый ее лик, крылья и руки.

---

4 Очевидно, что тут имеется в виду IX глава, стих 32 Евангелия от Луки, где говорится о пробуждении "отягченных сном" апостолов на Фаворе.

Наоборот, в названной иконе ночного преображения мы видим пурпур лишь в звездообразном окружении Христа, притом на самых его окраинах. В явлении "Софии-Премудрости" пурпур выражает самую его сущность; наоборот, в иконе Преображения это — один из подчиненных цветов небесного фона Христова явления.

В заключение этой характеристики остается упомянуть, что от иконописца не остается скрытым и самое прекрасное изо всех световых солнечных явлений — явление небесной радуги. В другом месте[5] мне уже приходилось говорить о том, как в богородичных иконах новгородского письма мир, собранный во Христе вокруг Богоматери, являет собою как бы многоцветную радугу. Замечательное изображение этой радуги и удивительно глубокое понимание ее мистической сущности можно найти в иконах "Богородица — Неопалимая Купина", в особенности в замечательной иконе С.П. Рябушинского (псковского письма XV века). Здесь как раз изображено преломление единого солнечного луча Божьего — в многоцветный спектр ангельских чинов, собравшихся вокруг Богоматери и через Нее властвующих над стихиями мира. В этом окружении каждый дух имеет свой особый цвет; но тот единый луч, с которым сочетается Богоматерь, тот огонь, который через Нее светит, объединяет в Ней всю эту духовную гамму небесного спектра: им горит в иконе весь многоцветный мир ангельский и человеческий. И, таким образом, Неопалимая Купина выражает собою идеал просветленной и прославленной твари, той твари, которая вмещает в себе огонь Божественного Слова и в нем горит, но не сгорает.

---

[5] См. мою брошюру "Умозрение в красках", стр. 36. Москва, 1915.

IV

От солнечной мистики древне-русской иконописи мы теперь перейдем к ее психологии — к тому внутреннему миру человеческих чувств и настроений, который связывается с восприятием этого солнечного откровения.

Мы имеем и здесь необычайно многообразную и сложную гамму душевных переживаний, где необходимо переплетается с мотивом величайшей в мире скорби — с *драмою встречи двух миров.* Светлый лирический подъем — радостное настроение весеннего благовеста — первое, что поражает в росписи древних царских врат. Здесь мы имеем неизменно изображения четырех евангелистов и Благовещения, как олицетворения той радости, которую они возвещают. Концепция этих фигур в различных иконах весьма разнообразна; но в ней всегда, так или иначе, выражается народно-русское понимание того праздника, о котором вся тварь радуется вместе с человеком; это праздник прилета вешних птиц: ибо в Благовещение, согласно народному поверию, "и птица гнезда не вьет".

Иногда это настроение изображается радугою праздничных красок на золотом фоне — радостной игрою многоцветных ангельских крыльев вокруг Богоматери и евангелистов. В новгородских царских вратах И.С. Остроухова мы имеем как раз изумительный образец этого изображения великого праздника весны. Но в его же собрании икон имеется не менее глубокое и прекрасное изображение того же праздника тепла и света, который выражает собою великий поворот солнца к земле.

Это — шесть маленьких икон Благовещения и евангелистов Строгановского письма XVI века, снятых с царских врат. Тут мы видим не радугу, а потоки яркого, полуденного света, которым все залито. Такой ослепительный полдень

можно видеть в южных странах, и мы стоим перед интересной загадкой, — с какого юга русский иконописец мог принести нашему грустному северу эту воистину благую весть о невиданной и неслыханной у нас радости света.

В фигурах евангелистов на царских вратах мы можем наблюдать изображение тех чувств, которые вызываются этим откровением света в святых, озаренных душах. Тут нам приходится отметить одну из самых парадоксальных черт русской иконописи.

Казалось бы, световая радуга и полуденное сияние, окружающее евангелистов, есть прежде всего — *праздник для глаза.* И, однако, всмотритесь внимательно в позы евангелистов: всем существом своим они выражают настроение человека, который *смотрит, но не видит, ибо он весь погружен в слух и в записывание слышанного.* Посмотрите на дугообразно согнутые спины этих пишущих апостолов: это — позы покорных исполнителей воли Божией, пассивных человеческих орудий откровения. В изображениях евангелиста Иоанна, наиболее ярких и наиболее мистических изо всех, а потому и наиболее типичных для *русского* религиозного мирочувствия, эта черта подчеркивается еще одной замечательной подробностью.

Иоанн не пишет, а *диктует* своему ученику Прохору. Мы видим у него тот же изгиб спины человека, беззаветно *отдающегося* откровению. И что же, этот диктующий учитель Слова находит себе послушное орудие в лице ученика, который всей своей позой выражает безграничную, *слепую* покорность: это — как бы человеческое эхо апостола, которое безотчетно его повторяет и бессознательно воспроизводит, а иногда даже преувеличивает самый изгиб его спины.

Но не в одной этой покорности выражается психология человеческой души, переживающей процесс откровения. Высшим обнаружением этой психологии является, без сомнения, *тот внутренний слух, которому дано слышать неизреченное.* Этот слух в нашей иконописи передается весьма различными способами. Иногда это — поворот головы евангелиста, оторвавшегося от работы, к невидимому для него свету или гению-вдохновителю; поворот неполный, словно евангелист обращается к свету не взглядом, а *слухом.* Иногда это даже не поворот, а поза человека, всецело углубленного

в себя, слушающего какой-то внутренний, неизвестно откуда исходящий голос, *который не может быть локализован в пространстве. Но всегда* это прислушивание изображается в иконописи, как поворот к *невидимому*. Отсюда у евангелистов это *потустороннее* выражение очей, которые не видят окружающего.

Самый свет, которым они освещены, получает, через сопоставление с их фигурами, своеобразное символическое значение. Это радужное и полуденное сияние, которое воспринимается не зрением апостолов, а как бы их *внутренним слухом*, — тем самым одухотворяется: это — потустронний, *звучащий свет* солнечной мистики, преобразившейся в мистику светоносного Слова. Не даром Слово в Евангелии Иоанна именуется *светом*, который во тьме светит.

В этом отнесении всех красок, составляющих красу творения, к потустороннему смыслу вечного Слова заключается источник всей лирики нашей иконописи и всей ее драмы.

Навстречу восходящему солнцу Евангелия поднимается вся та *светлая* радость жизни, какая есть в человеке. При свете этих весенних лучей окрыляется и получает благословение свыше — самая человеческая любовь. Иконописец не только знает этот чистый подъем земной любви, он воспевает ему радостные гимны. Это — не ночное соловьиное пение, а солнечный гимн жаворонка с его подъемом в темно-синюю высь.

На пороге евангельского откровения, в самом преддверии Нового Завета помещается эта прославленная иконописцем святая, но, тем не менее, чисто человеческая любовь Иоакима и Анны. В богородичных иконах с житием мы находим вокруг главной иконы ряд маленьких изображений, где воспроизводится ряд стадий этой любви. Особенно художественны эти воспроизведения в замечательной иконе новгородского письма XVI века "Введение во храм с житием" (в московской коллекции А.В. Морозова). Здесь в первом изображении мы видим, как первосвященник изгоняет из храма Иоакима и Анну за бесплодие. В последующих двух изображениях они оба тоскуют *порознь* — он в пустыне, а она в лесу: там птицы, вьющие гнезда на древесных ветвях, напоминают ей то самое, о чем она печалится. Но это одиночество в страдании в лесу, как и в пустыне, облегчается

видением ангела утешителя, возвещающего грядущую радость.

Потом эта радость сбывается в *зачатии* пресвятой Богородицы. Замечательно, что наше иконописное искусство, всегда *глубоко символическое*, когда приходится изображать потустороннее, проникается каким-то своеобразным *священным реализмом* в изображении этой сбывающейся в *посюсторонней* любви радости. На первом плане мы видим Иоакима и Анну, которые целуются; в некоторых иконах *за ними* изображается на втором плане двухспальное ложе; а возвышающийся над ложем храм освящает эту супружескую радость своим благословением. Иконописец трогательными чертами подчеркивает *голубиный* характер этой любви. В двух старинных иконах псковских храмов в изображении "Рождества пресв. Богородицы" можно видеть, как Иоаким и Анна *ласкают* новорожденного младенца, и белые голуби слетаются смотреть на семейную радость. А домашние птицы — гусь и утка, украшающие ту же картину домашнего очага, сообщают ей уютный характер *законченной идиллии*.

Как бы ни было прекрасно и светло это проявление земной любви, — все-таки оно не доводит до предельной высоты солнечного откровения. За подъемом тут неизбежно следует спуск; как бы высоко ни поднимался в небесную синеву, этот весенний жаворонок, все же до встречи с солнцем ему далеко; стремительно поднявшись, он вскоре неизбежно ниспадает на землю — клевать зерно и ростить птенцов для нового полета и подъема, который опять не доведет до цели. Чтобы освободить земной мир от плена и поднять его до неба, приходится порвать эту пленительную цепь подъемов и спусков. От земной любви требуется величайшая из жертв: *она должна сама себя принести в жертву*. Вот почему в нашей иконописи прекрасная идиллия земного *посюстороннего* счастья не переходит грани между Новым и Ветхим Заветом. Это — как бы пограничное явление — лирическое вступление к последующей новозаветной драме.

Самый подъем земной любви навстречу запредельному откровению здесь неизбежно готовит трагическое ее столкновение с иною, высшею любовью: ибо эта высшая любовь в своем роде так же исключительна, как и земная любовь: она тоже хочет владеть человеком всецело без остатка.

Иконописец усматривает зарождение этой драмы в самом начале евангельского благовествования, тотчас вслед за появлением первого весеннего луча Благовещения. Она происходит в душе Иосифа — мужа Марии.

Века проходили равнодушно мимо этого старческого образа: его почти не замечали, ибо внимание наблюдателей устремлялось к одному всепоглощающему центру — к чудесному рождению от Девы. Только иконопись русская, следуя весьма несовершенным образцам иконописи греческой, проникновенно заглянула ему в душу и совершила изумительное открытие.

Эта иконопись, воспевшая счастье Иоакима и Анны, всем существом своим почувствовала, что в душе праведного Иосифа живет все то же человеческое, чересчур человеческое понимание любви и счастья, усугубленное ветхозаветным миропониманием, считавшим бесплодие за бесчестие. Тайна рождения "от Духа Свята и Марии Девы" в рамки этого понимания не умещается, а для ветхозаветного миропонимания это — *катастрофа*, совершенно невообразимый переворот космический и нравственный в одно и то же время. Как же вынести простой, бесхитростной человеческой душе Иосифа тяжесть столь безмерного испытания! В стране, где за бесплодие выгоняют из храма, голос с неба призывает его быть блюстителем девства обрученной ему Марии. Русский иконописец, у которого оба эти мотива сталкиваются иногда буквально *на одной доске* — в одной и той же иконе с событиями, прекрасно понимает, какая буря человеческих чувств должна родиться в этом столкновении Нового Завета с Ветхим. И вот, в древних новгородских и псковских изображениях жития Богоматери мы видим тотчас вслед за Благовещением изображение Иосифа *наедине* с Марией. В замечательной фреске Ферапонтова монастыря эта сцена так и называется — "бурю внутри имеяй".

Но еще замечательнее изображение этой бури в древних новгородских и псковских иконах Рождества Христова. В нижней части иконы, непосредственно под изображением Богородицы, лежащей на ложе, и яслей Спасителя, мы видим Иосифа, искушаемого диаволом во образе пастуха. Пастух указывает ему на кривую, суковатую палку; а Иосиф изображается на различных иконах то в состоянии тяжкого

раздумья, то сомневающимся и как бы прислушивающимся к искусителю, то с выражением глубокого отчаяния и ужаса, — почти безумия[6].

Смысл этого искушения сводится к простому, *мужицкому* аргументу: "Как из этой сухой палки не может произойти листвы, так и от тебя — старика — не может произойти потомства". Так, по апокрифу, говорит диавол Иосифу. Иконописец знает, конечно, об откровении ангела Иосифу — "не бойся принять Марию, жену твою", — но его житейская мудрость ему подсказывает, что даже душа, услышавшая божественный глагол, еще не свободна от таких искушений. И чем бесхитростнее облик искусителя, тем неотразимее сила его простого житейского довода, порочащего Рождество Христово. Русская древняя иконопись это подчеркивает. С удивительным художественным тактом она умеет прикрыть бесовское личиной пастуха: диавольский характер инсинуации выдает себя в нем лишь подлым изгибом спины. Среди множества иконописных изображений на эту тему, с которыми мне пришлось ознакомиться, я знаю только одно (в главке московского Благовещенского собора), где у "пастуха" намечаются еле заметные рожки.

Здесь поразительна не только глубина проникновения в человеческую душу, но в особенности широта художественного обобщения и необычайная смелость крылатой мысли, которая поднимается в сверхсовременную высь, а потому перелетает через века! В лице Иосифа иконопись угадала не индивидуальную, а общечеловеческую, мировую драму, которая повторялась и будет повторяться из века в век, доколе не получит окончательного разрешения трагическое столкновение двух миров, ибо она — *всегда одна и та же.* Уже шесть веков прошло со времени появления лучших новгородских изображений "Рождества", а сущность искушения не изменилась. На доводе пастуха утверждается в наши дни вся рационалистическая критика, неустанно повторяющаяся: нет иного мира, кроме видимого нами, здеш-

---

6 Особенно художественно и ясно выражен этот трагизм в новгородской иконе XVI века И.С. Остроухова.

него, посюстороннего, а потому нет и иного способа рождения, кроме естественного рождения от плотских родителей. "Зрак раба", прикрывающий явление Божества, остается, таким образом, неразгаданным по-прежнему, а вторжение потустороннего в наш мир вызывает все ту же бурю и бунт. Бурю эту с особой силой переживает всякий монах, ради Христа отрекающийся от всякой любви мирской; не потому ли она так непосредственно понятна и близка иконописцу?

Так или иначе, — в иконописи отражается та борьба двух миров и двух мирочувствий, которая наполняет собою всю историю человечества. С одной стороны, мы видим миропонимание *плоскостное*, все сводящее к плоскости *здешнего*. А с другой, противоположной стороны выступает то мистическое мирочувствие, которое видит в мире и над миром великое множество сфер, великое многообразие планов бытия и непосредственно ощущает возможность перехода из плана в план.

И может быть, самая трогательная, самая привлекательная черта тех иконописных изображений, где выразилось это понимание мира, заключается в любовном, глубоко христианском отношении к тому несчастному, который бессилен подняться духом над плоскостью здешнего. В лучших новгородских иконах "Рождества" Богоматерь смотрит не на Младенца в яслях: ее взгляд, полный глубокого сострадания, устремлен сверху вниз на Иосифа и его искусителя.

В той жертве, которая требуется от Иосифа, есть предвкушение совершенной жертвы: в ней уже чувтсвуется зарождающееся в человеке горение ко кресту и пригвождение к нему всех его помыслов. В иконописи это предвкушение грядущего страдания, которое связывается с самым явлением в мир предвечного младенца, изображается в другом образе, также весьма глубоком и значительном, — во образе *Симеона Богоприимца*. Поверхностное, житейское понимание христианского откровения видит в его возгласе — "ныне отпущаеши" только беспредельную радость человека, увидевшего близость спасения. Но иконописец, действительно принявший Христа в душу, смотрит глубже: он чувствует, *как выстрадана та радость о спасении*, которая совпадает с радостью человека о близости его земного конца. Он ощущает ту глубину скорби, которая заставляет принимать

этот конец, как избавление. И он понимает, что в устах Симеона "ныне отпущаеши" есть разрешение той бездонной глубины страдания, которая звучит в пророческих словах Богоприимца к Богоматери — "И тебе самой оружие пройдет душу". И оттого-то в лучших новгородских изображениях черты Симеона носят на себе печать сверхчеловеческой неизреченной скорби[7].

Это — Симеон, *провидящий крест*. А потому, в сравнении с ним, скорбные фигуры, помещаемые иконописцем у подножия креста, несмотря на глубину чувства и высокие художественные достоинства соответсвующих изображений, едва ли могут дать новые мистические откровения или указания. Новгородская живопись дала нам великие, гениальные изображения "снятия с креста" и "положения во гроб", о чем я имел уже случай говорить в другом месте[8]. Но по существу своему скорбь Богоматери и апостолов, изображенная на этих иконах, — та самая, о которой говорят и которую провидят скорбные черты Симеона. Эта скорбь — то самое горение ко кресту, которое зажигает сердца и тем самым готовит их к принятию солнечного откровения. При свете этого пламени открывается иконописцу Божий суд над миром. И в его изображении Божьего суда мы узнаем, как он воспринял это откровение; мы увидим, как сам он судит о мире.

---

[7] Таков, например, Симеон в коллекции И.С. Остроухова.

[8] В собрании Остроухова. См. "Умозрение в красках".

V

Новгородские иконописные изображения страшного суда дают нам возможность заглянуть в самые глубокие тайники духовной жизни "святой Руси" XV и XVI века, проникнуть в самый *суд ее совести*. И ценность этих ярких, красочных изображений повышается тем, что в них человеческая совесть иконописца стремится угадать Божий суд не о какомлибо частном явлении, а о человечестве, как целом, более того — *о всем мире*. Те образы, которыми он олицетворяет этот суд, превосходят глубиной и мощью самые вещие из человеческих слов.

В самой исходной точке своего искания иконописец встречается здесь с глубочайшей нравственной задачей, которая в пределах земного существования не поддается окончательному решению. По самой природе своей наш мир — ни рай, ни ад, а смешанная среда, где происходит ожесточенная борьба того и другого. Соответственно с этим, в мире преобладают не святые и не изверги, а тот смешанный, житейский тип, о котором говорит пословица: "Ни богу свечка, ни чорту кочерга". Как рассудит их бог в тот миг, когда наступит срок бесповоротного, окончательного отделения пшеницы от плевел?

То решение, которое здесь дает иконописец, в сущности, не есть решение: — это необычайно широкая и смелая постановка задачи, которая свидетельствует о поразительной глубине жизнепонимания и проникновения в человеческую душу.

В замечательном московском собрании икон А.В. Морозова есть две иконы Страшного Суда новгородских писем XV и XVI века. В нижней части того и другого изображения есть как бы пограничный столб, отделяющий в иконе десницу от шуйцы, — райскую сторону от адской. К столбу привязана

человеческая фигура. Можно много гадать о том, что она изображает. Есть ли это тот тип "славного малого", который не годится в рай, потому что на земле он ни в чем себе не отказывал, но не годится и в ад, потому что был добр и милостив? Или, быть может, это — тип человека, не горячего и не холодного, а *тепловатого*, житейски праведного, корректного, но не любившего по-евангельски! Все догадки в этом роде в большей или меньшей степени правдоподобны, но достоверно лишь одно.

Эта фигура олицетворяет тот преобладающий в человечестве средний, пограничный тип, которому одинакова чужда и небесная глубина и сатанинская бездна. Не зная, что с ним делать и как его рассудить, иконописец так и оставил его прикованным посередине к пограничному столбу. А направо и налево от него души определяются каждая к подобающей ее облику сфере.

Влево от столба — геенский пламень мирового пожара. А вправо от него начинается шествие в рай, переданное способом, типичным для лучших образцов нашей иконописи. Мы видим перед собою не только движение тел, сколько в самом деле — *движение душ*, переданное поворотом глаз, устремленных вперед — *к цели*. Цель эта обозначается ярко пурпуровой, огненной фигурой, которая с первого взгляда кажется как бы огненным столпом. Но смыкающиеся крылья и пламенные очи, которые из-за них выглядывают, не оставляют сомнения в том, что это — огненный херувим, стерегущий вход в рай. Пройдя через эту грань, шествие соприкасается с лоном Авраамовым, которое изображается, как трапеза трех ангелов, являвшихся Аврааму. Здесь совершается последнее и окончательное преображение праведных душ. Иконописец понимает его по образу превращения куколки в бабочку. Коснувшись лона Авраамова, праведные души окрыляются; окруженные золотыми венцами, они грациозным полетом бабочек взмывают вверх, к судящим мир апостолам. Там, *над головами апостолов*, последняя огненная преграда в виде гирлянды пурпуровых херувимов. А на самом верху, над херувимами, потустороннее, солнечное видение нового неба и новой земли. На левой стороне иконы в pendant к восходящему полету праведных мы видим падение вниз головой темных бесовских фигур в бездонную адскую пучину.

Глубина мистического проникновения в человеческую душу сказывается и тут. Ниспадающие фигуры в иконе как бы связаны в непрерывную цепь, которая тянется сверху до низу — до самой глубины ада. Изгибами этой цепи достигается изумительный художественный эффект; но для иконописца тут — дело не в эстетике, а в *проникновении в правду* Божьего суда. Он чувствует, что бесы не изолированы в своем падении: все грехи людские связаны один с другим; всякий порок и всякий грех влечет за собой бесчисленные другие. И все грешные души связаны узами общего соблазна, коим одни заражаются от других. Мы имеем здесь неумолимую *цепь греховную*, заковывающую в вечное рабство, — в противоположность свободному полету праведных душ.

А в середине между этими двумя противоположностями извивается колоссальный змей, покрытый бесчисленными кольцами; и каждое кольцо полно каких-то темных фигур, олицетворяющих бесконечную последовательность грехов лежащего в зле мира. Эти грехи, над которыми еще не свершился суд, еще не отошли в темную область ада; они принадлежат к тому *серединному* царству, где вместе с плевелами растет пшеница. Как посюсторонняя праведность представляет собою лишь несовершенное начало царства правды, так и эти грехи олицетворяют ад, *еще не совершившийся, но совершающийся.*

В этой картине страшного суда мы ясно видим, как в мирочувствии иконописца относятся друг к другу эти два крайних предела бытия. Это — мироощущение, повышенное в самом существе своем. С одной стороны, мы имеем здесь живое, действенное ощущение *совершающегося* на земле ада; ясное созерцание той бездны, куда ниспадает завязывающаяся здесь, на земле, греховная цепь, а с другой стороны, яркое конкретное видение неба, куда направляется светлый духовный подъем и полет.

Оба противоположные элемента этого углубленного мироощущения неразрывно связаны друг с другом. С одной стороны, именно это ощущение всей бездонной глубины адской мерзости, таящейся под земным покровом, зажигает в иконописце то горение ко кресту, ту спасительную скорбь, которая разрешается возгласом — "ныне отпущаеши"; а с другой стороны, именно открывающаяся через это горение высота духовного полета дает иконописцу силу измерить взглядом всю темную глубину лежащей внизу бездны.

VI

Таково откровение двух миров в древнерусской иконописи. Знакомясь с ним, мы испытываем то смешанное чувство, в котором великая радость сочетается с глубокой душевной болью. Понять, что мы когда-то имели в древней иконописи, — значит, в то же время почувствовать, что мы в ней утратили. Мысль о том, что этот бессмертный памятник духовного величия относится к дальнему нашему прошлому, заключает в себе что-то бесконечно тревожное для настоящего.

Утрата тотчас становится очевидной при первой попытке сопоставления старого и нового в церковной архитектуре, ибо именно в древней архитектуре мы имеем наиболее наглядное изображение жизненного стиля святой Руси. Глаз радуется при виде старинных соборов в Новгороде, в Пскове и в московском Кремле, ибо каждая линия их простых и благородных очертаний напоминает об огне, когда-то горевшем в душах.

Мы чувствуем, что в этом луковичном стиле в древней Руси строились не одни храмы, но и все, что жило духовной жизнью, — вся церковь и все мирские слои, в ней близкие, от царя до пахаря.

В древне-русском храме не одни церковные главы, — самые своды и сводики над наружными стенами, а также стремящиеся кверху наружные орнаменты зачастую принимают форму луковицы. Иногда эти формы образуют как бы суживающуюся кверху пирамиду луковицы. В этом всеобщем стремлении ко кресту *все ищет пламени*, все подражает его форме, все заостряется в постепенном восхождении. Но только достигнув точки действительного соприкосновения двух миров, *у подножия креста*, это огненное искание вспыхивает ярким пламенем — приобщается к золоту небес. В этом

приобщении — вся тайна того золота иконописных откровений, о котором мы уже достаточно говорили: ибо один и тот же дух выразился в древней церковной архитектуре и живописи[9].

В этой огненной вспышке весь смысл существования "святой Руси". В горении церковных глав она находит яркое изображение собственного своего духовного облика; это как бы предвосхищение того образа Божия, который *должен* изобразиться в России.

Чтобы измерить ту бездну духовного падения, которая отделяет от этого образа современную Россию, достаточно совершить прогулку по Москве за пределами Кремлевских стен и ознакомиться с архитектурою тех "сорока сороков", которыми когда-то Москва славилась. Мы увидим классические памятники безмыслия, а потому и *бессмыслия*. Когда мы видим церковные луковицы, они почти всегда свидетельствуют об утрате откровения луковицы, о грубом непонимании ее смысла. Под луковичными главами большею частью не чувствуется купола. Раз во всем храмовом здании нет огненного стремления, они не вытекают органически из идеи храма, как его необходимое завершение, а превращаются в бессмысленное внешнее украшение. Они насаживаются на длинные шейки и, наподобие дымовых труб, *механически* прикрепляются к крышам церковных зданий.

Впрочем, это искажение — еще меньшее из зол: в Москве можно видеть и худшее. Архитекторы, лишенные вдохновения и утратившие смысл храмовой архитектуры, всегда заменяют *идейное* завершение церкви или колокольни каким-нибудь внешним украшением; все их помыслы направлены к тому, что бы чем-нибудь и как-нибудь ее изукрасить. Отсюда рождаются прямо чудовищные изобретения. Иногда завершением колокольни служит золоченная колонна в стиле Empire, которая могла бы служить довольно красивой под-

---

9 Между прочим, в древиих иконописиых изображеннях соборов можно найти дпвиые образцы храмовой архитектуры. Однн из лучшнх образцов можно вндеть в замечательиой иконе иовгородского пнсьма XV в. "О тебе радуется" в петроградском музее Александра III.

ставкой для часов в гостиной. Я знаю церковь, где над куполом имеется беседка с колонками Empire, на беседке — чаша, на чаше что-то вроде репы, над репой шпиль, потом шар и, наконец, крест. Всем москвичам знакома церковь, которая вместо луковицы завершена короной, потому что в ней венчалась императрица Елисавета. И, наконец, одним из самых крупных памятников дорого стоющего бессмыслия является храм Спасителя: это — как бы огромный самовар, вокруг которого благодушно собралась патриархальная Москва.

В этих памятниках современности ярко выразилась сущность того настроения, которое имело своим последствием гибель великого религиозного искусства; тут мы имеем не простую утрату вкуса, а нечто неизмеримо большее — глубокое духовное падение. Всякий строитель храма несет к подножию креста то, что наполняет его душу. Древний зодчий, как и древний иконописец, находит там луч солнечного откровения, а строители нового времени возносят ко кресту свои придворные или житейские воспоминания. У древних строителей в душе огонь неопалимой купины, а у новых — золотая корона, луженый самовар, или просто репа.

В этом ужасающем сходстве новейших церковных глав с предметами домашней утвари отражается то беспросветное духовное *мещанство*, которое надвинулось на современный мир. Именно, благодаря ему, никакой действительной встречи двух миров в нашей церковной архитектуре не происходит. Все в ней говорит только о здешнем; все выражает только плоскостное и плоское мироощущение. Падение иконописи, забвение иконы при этих условиях не требует дальнейших объяснений. То самое духовное мещанство, которое угасило огонь церковных глав, заковало в золото иконы и смешало с копотью старины их краски.

Настоящее определение этому мещанству мы найдем у тех же древних иконописцев. Его сущность прекрасно выражается той пограничной фигурой, которая стоит между раем и адом и ни в тот, ни в другой не годится, потому что ни того, ни другого не воспринимает.

Ей вообще не дано видеть глубины, потому что она олицетворяет *золотую середину*. Теперь эта середина воз-

обладала в мире и не у нас одних, а *повсеместно.* Творчество религиозной мысли и религиозного чувства иссякло всюду. Строить в готическом стиле на западе разучились так же, как и у нас — в луковичном; также и живописцы типа фра Беато или Дюрера теперь исчезли, и исчезновение их объясняется в общем теми же причинами, как и падение русской иконописи. Причина этого упадка повсеместно одна: повсюду угасание жизни духовной коренится в той победе мещанства, которая обусловливается возрастанием житейского благополучия. Чем больше этого благополучия и комфорта в земной обстановке человека, тем меньше он ощущает влечения к запредельному. И тем больше он наклонен к спокойному, удобному *нейтралитету* между добром и злом.

Бывают, однако, эпохи в истории, когда этот нейтралитет становится решительно невозможным; это — критические минуты, когда борьба между добром и злом достигает крайнего, высшего напряжения. Тогда и *над* житейской серединой и *под* ней разверзаются сразу две бездны, и человек ставится в необходимость определенного выбора между горним полетом и провалом в бездонную пучину.

Это — те времена, когда таящееся в человеке зло не сдерживается мирными, культурными формами общежития, а потому является в гигантских размерах и формах. Тогда ополчаются на брань силы небесные; человечество в громе и молнии воспринимает их высшие откровения. Это бывает в те дни, когда над землею разгорается кровавое зарево, в дни войн, великих потрясений и всяких внутренних ужасов. Тогда рушится человеческое благополучие, а вместе с тем проваливается и духовное мещанство. Оно было совершенно невозможно, когда гуляли на просторе и пользовались властью такие изверги, как Иоанн Грозный или Цезарь Борджиа. В те дни Василий Блаженный мог видеть небо отверзтым, а фра Беато мог изображать в гениальных красочных видениях сердце, пригвоздившее себя ко кресту. И русскому иконописцу, и великому итальянскому художнику открылись эти видения, потому что оба видели диавола во плоти. Оба испытывали величайший ужас страдания, оба имели то совершенно ясное ощущение ада, живущего в мире, которое всегда служило и служит стимулом величайших подъемов и подвигов.

Вот чем объясняется былой расцвет нашей иконописи в Новгороде, Пскове и в Москве. Для этих иконописцев, переживавших ужасы непрерывных войн, видевших кругом непрекращающееся опустошение и разорение, наблюдавших повседневно больших, еще не скованных государственностью извергов, ад и в самом деле не был предметом веры, а непосредственной очевидностью. Оттого и религиозное чувство их было не холодным, не тепловатым, но *огненным*; и их восприятие неба окрашивалось яркими, живыми красками, непосредственно *видимой* реальности. Видение это, зародившееся среди величайшего житейского неблагополучия, поблекло только тогда, когда на землю явилась безопасность, удобство, комфорт, а с ними вместе — и сон духовный. Тогда разом скрылось все потустроннее — и ад, и рай. В течение веков, отделяющих нас от нашей новгородской иконописи, мир видел немало великих образцов *человеческого* творчества, в том числе — пышный расцвет мировой поэзии на западе и у нас. Но как бы ни был высок этот взлет, все-таки до потустороннего неба он не долетает и адской глубины тоже не разверзает. А потому никакое человеческое творчество, пока оно *только* человеческое, не в состоянии окончательно преодолеть мещанство: недаром германская поэзия полна жалоб на филистерство. Спать можно и с "Фаустом" в руке. Для пробуждения тут нужен удар грома.

Теперь, когда сон столь основательно потревожен, есть основания полагать, что и всемирному мещанству наступает конец. Ад опять обнажается: мало того, становится очевидным роковое сцепление, связывающее его с духовным мещанством наших дней. "Мещанство" вовсе не так нейтрально, как это кажется с первого взгляда; из недр его рождаются кровавые преступления и войны. Из-за него народы хватают друг друга за горло. Оно зажгло тот всемирный пожар, который мы теперь переживаем, ибо война началась из-за лакомого куска, из-за спора "о лучшем месте под солнцем".

Но этот спор не есть худшее, что родилось из недр современного мещанства. Комфорт родит *предателей*. Продажа собственной души и родины за тридцать сребренников, явные сделки с сатаной из-за выгод, явное *поклонение сатане*, который стремится вторгнуться в святое святых нашего

храма — вот куда, в конце-концов, ведет мещанский идеал сытого довольства. Именно через раскрытие этого идеала в мире перед нами, как и перед древними иконописцами, ясно обнажается темная цепь, которая ниспадает от нашей житейской поверхности в беспросветную и бесконечную тьму.

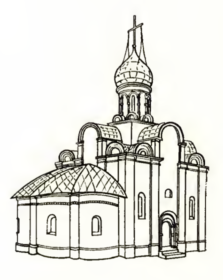
А рядом с этим, на другом конце открывающейся перед нами картины, уже начинается окрыление тех душ, которым постыло пресмыкание нашей червеобразной формы существования. В том духовном подъеме, который явился в мир с началом войны, мы видели этот горний полет людей, приносивших величайшую из жертв, отдававших за ближнего и достояние, ч жизнь, и самую душу. И, если теперь некоторые ослабели, то другие, напротив, окрепли для высшего подвига.

Возможно, что переживаемые нами дни представляют собою лишь "начало болезней"; возможно, что они только первое проявление целого грозового периода всемирной истории, который явит миру ужасы, доселе невиданные и неслыханные. Но будем помнить: великий духовный подъем и великая творческая мысль, особенно мысль религиозная, всегда выковывается страданиями народов и великими испытаниями. Быть может, и наши страдания предвестники чего-то неизреченно великого, что должно родиться в мир. Но в таком случае мы должны твердо помнить о той радости, в которую обратятся эти тяжкие муки духовного рождения.

Среди этих мук открытие иконы явилось вовремя. Нам нужен этот внешний благовест и этот пурпур зари, предвещающий светлый праздник восходящего солнца. Чтобы не унывать и до конца бороться, нам нужно носить перед собой эту хоругвь, где с красою небес сочетается солнечный лик прославленной *святой* России. Да будет это унаследованное от дальних наших предков благословение призывом к творчеству и предзнаменованием нового великого периода нашей истории.

1916 г.

РОССИЯ В ЕЕ ИКОНЕ (1917)



I

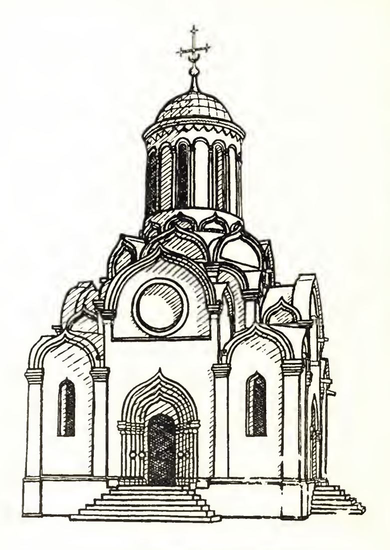
В ризнице Троицко-Сергиевой лавры есть шитое шелками изображение св. Сергия, которое нельзя видеть без глубокого волнения. Это — покров на раку преподобного, подаренный лавре великим князем Василием, сыном Дмитрия Донского, приблизительно в 1423 или в 1424 году. Первое, что поражает в этом изображении — захватывающая глубина и сила *скорби*: это — не личная или индивидуальная скорбь, а *печаль обо всей земле русской*, обездоленной, униженной и истерзанной татарами.

Всматриваясь внимательно в эту пелену, вы чувствуете, что есть в ней что-то еще более глубокое, чем скорбь, тот *молитвенный подъем*, в который претворяется страдание; и вы отходите от нее с чувством успокоения. Сердцу становится ясно, что святая печаль дошла до неба и там обрела благословение для грешной, многострадальной России.

Я не знаю другой иконы, где так ярко и так сильно вылилась мысль, чувство и молитва великого народа и великой исторической эпохи. Недаром она была поднесена лавре сыном Дмитрия Донского: чувствуется, что эта ткань была вышита с любовью кем-либо из русских "жен-мироносиц" XV века, быть может, знавших святого Сергия и во всяком случае *переживавших* непосредственное впечатление его подвига, спасшего Россию.

Трудно найти другой памятник нашей старины, где бы так ясно обнаруживалась та духовная сила, которая создала русскую иконопись. Это — та самая сила, которая явилась в величайших русских святых — в Сергии Радонежском, в Кирилле Белозерском, в Стефане Пермском и в митрополите Алексии, та самая, которая создала наш великий духовный и национальный подъем XIV и XV вв.

Дни расцвета русского иконописного искусства зачинаются в век величайших русских святых — в ту самую эпоху,



Спасский собор Московского Андронникова монастыря

когда Россия собирается вокруг обители св. Сергия и растет из развалин. И это не случайно. Все эти три великих факта русской жизни — духовный подвиг великих подвижников, рост мирского строения православной России и величайшие достижения религиозной русской живописи — связаны между собою той тесной, неразрывной связью, о которой так красноречиво говорит шитый шелками образ святого Сергия.

И не один этот образ. Икона XIV и XV века дает нам вообще удивительно верное и удивительно глубокое изображение духовной жизни тогдашней России. В те дни живой веры слова молитвы — "не имамы иные помощи, не имамы иные надежды, разве Тебе Владычице" — были не словами, а жизнью. Народ, молившийся перед иконою о своем спасении, влагал в эту молитву всю свою душу, поверял иконе все свои страхи и надежды, скорби и радости. А иконописцы, дававшие в иконе образный ответ на эти искания души народной, были не ремесленники, а избранные души, сочетавшие многотрудный иноческий подвиг с высшею радостью духовного творчества. Величайший из иконописцев XIV и начала XV вв. Андрей Рублев признавался "преподобным". Из летописи мы узнаем про его "великое тщание о постничестве и иноческом жительстве". О нем и его друзьях-иконописцах мы читаем: "на самый праздник Светлого Воскресения на седалищах сидяща и перед собою имуща божественные и всечестные иконы и на тех неуклонно зряща, божественные радости и светлости исполняхуся и не точию в той день, но и в прочие дни, егда живописательству не прилежаху"[1]. Прибавим к этому, что преподобный Андрей считался человеком исключительного ума и духовного опыта — "всех превосходящ и мудрости зельне"[2], и мы поймем, каким драгоценным историческим памятником является древняя русская икона. В ней мы находим полное изображение всей *внутренней* истории русского религиозного и вместе с тем национального самосознания и мысли. А история

---

1 Чтения в Общ. ист. и др., 1847 г., 7, Смесь, стр. 12.

2 См. М. и В.И. Успенские: "Заметки о древне-русском иконописании", стр. 42.

мысли религиозной в те времена совпадает с историей мысли вообще.

Оценивая исторические заслуги святителей и преподобных XIV столетия — митрополита Алексия, Сергия Радонежского и Стефана Пермского, В.О. Ключевский говорит между прочим: "эта присноблаженная троица ярким созвездием блещет в нашем XIV веке, делая его зарею политического и нравственного возрождения русской земли"[3]. При свете этого созвездия начался с XIV на XV век расцвет русской иконописи. Вся она от начала и до конца носит на себе печать великого духовного подвига св. Сергия и его современников.

Прежде всего в иконе ясно отражается общий духовный перелом, пережитый в те дни Россией. Эпоха до св. Сергия и до Куликовской битвы характеризуется общим упадком духа и робости. По словам Ключевского, в те времена "во всех русских нервах еще до боли живо было впечатление ужаса" татарского нашествия. "Люди беспомощно опускали руки, умы теряли всякую бодрость и упругость". "Мать пугала непокойного ребенка лихим татарином; услышав это злое слово, взрослые растерянно бросались бежать, сами не зная куда"[4].

Посмотрите на икону начала и середины XIV века, и вы ясно почувствуете в ней, рядом с проблесками национального гения, эту *робость* народа, который еще боится *поверить в себя*, не доверяет самостоятельным силам своего творчества. Глядя на эти иконы, вам кажется подчас, что иконописец еще *не смеет быть русским*. Лики в них продолговатые, греческие, борода короткая, иногда немного заостренная, не русская. Даже иконы русских святых — князей Бориса и Глеба — в петроградском музее Александра III воспроизводят не русский, а *греческий* тип. Архитектура церквей — тоже или греческая, или носящая печать переходной ступени между русским и греческим. Церковные главы еще слабо заострились и носят почти круглую форму греческого купола:

---

[3] Благодатный воспитатель русского народного духа. В память преподобного Сергия. Троицкий листок, 9, стр. 11.

[4] Там же, стр. 8



Собор Архистратига Михаила или Архангельский Московского кремля.
В начале XVI в. перестроен итальянским архитектором Алевизом



Благовещенский собор Московского кремля. XV в.

русская луковица, видимо, еще находится в процессе образования. Внутри храмов мы видим непривычные русскому глазу и также греческие верхние галереи. В этом отношении типична, например, икона Покрова Пресв. Богородицы новгородского письма XIV века в собрании И.С. Остроухова.

Это зрительное впечатление подтверждается объективными данными. Родиной русского религиозного искусства в XIV и XV вв., местом его высших достижений является "русская Флоренция" — Великий Новгород. Но в XIV веке этот великий подъем религиозной живописи олицетворяется не русскими, а иностранными именами — *Исаии* гречина и *Феофана* грека. Последний и был величайшим новгородским мастером и учителем иконописи XIV века; величайший из русских иконописцев начала XV века, родоначальник самостоятельного русского искусства, *Андрей Рублев был его учеником*. Упомянутые греки расписывали церкви и соборы в Москве и в Новгороде. В 1343 г. греческие мастера "подписали" соборную церковь Успения Богородицы в Москве. Феофан грек расписал церковь Архистратига Михаила в 1399 г., а в 1405 г. — Благовещенский собор вместе со своим учеником Андреем Рублевым. Известия о русских мастерах-иконописцах — "выучениках греков" — в XIV веке вообще довольно многочисленны[5]. Если бы в те дни русское искусство чувствовало в себе силу самому стать на ноги, в этих греческих учителях, понятно, не было бы надобности.

Мы имеем и другие, еще более прямые указания на зависимость русских иконописцев конца XIV в. от греческих влияний. Известный иеромонах Епифаний, жизнеописатель преподобного Сергия, получивший образование в Греции, просил Феофана грека изобразить в красках храм св. Софии в Константинополе. Просьба была исполнена, и, по словам Епифания, этот рисунок послужил на пользу многим русским

---

[5] См. М.К. Любавский: "Лекции по древн. русск. ист. до конца XVI в." (Москва 1916 г.), стр. 199.

иконописцам, которые списывали его друг у друга[6]. Этим вполне объясняется нерусский или не вполне русский архитектурный стиль церквей на многих иконах XIV века, особенно на иконах Покрова Пресв. Богородицы, где изображается как раз храм св. Софии.

Теперь всмотритесь внимательнее в иконы XV и XVI века, и вас сразу поразит полный переворот. В этих иконах решительно все обрусело — и лики, и архитектура церквей, и даже мелкие чисто бытовые подробности. Оно и не удивительно. Русский иконописец пережил тот великий *национальный* подъем, который в те дни переживало все вообще русское общество. Его окрыляет та же вера в Россию, которая звучит в составленном Пахомием Жизнеописании св. Сергия. По его словам, русская земля, веками жившая без просвещения, напоследок сподобилась той высоты святого просвещения, какое не было явлено в других странах, раньше приявших веру христианскую. Этой несравненной высоты Русь достигла благодаря подвигу св. Сергия[7]. Страна, где были явлены такие светильники, уже не нуждается в иноземных учителях веры; по мысли Пахомия, *она сама может просвещать вселенную*[8].

В иконе эта перемена настроения сказывается прежде всего в появлении широкого русского лица, нередко с окладистою бородою, которое идет на смену лику греческому. Не удивительно, что русские черты являются в типических изображениях *русских святых*, например, в иконе св. Кирилла Белозерского, принадлежащей епархиальному музею в Новгороде[9]. Но этим дело не ограничивается. Русский облик принимают нередко пророки, апостолы, даже греческие святители — Василий Великий и Иоанн Златоуст; новгородская иконопись XV и XVI вв. дерзает писать даже

---

6 См. письмо Епифания к св. Кириллу Белозерскому, изданное архим. Леонидом в Прав. Палест. Сборнике. (Спб. 1881 г., V, вып. III).

7 См. Великие Четии Минеи от 25 сентября, изд. Археографич. комиссии, стр. 1402.

8 Там же.

9 Хорошее воспроизведение есть и в труде Муратова в истории русского искусства И. Грабаря, вып. 18, стр. 45.

русского Христа, как это ясно видно, например, в принадлежащей И.С. Остроухову иконе Спаса Нерукотворенного. Такое же превращение мы видим и в той храмовой архитектуре, которая изображается на иконах. Это особенно ясно бросается в глаза при сравнении икон Покрова Богоматери, упомянутой остроуховской и знаменитой новгородской иконы XV в., принадлежащей петроградскому музею Александра III. В этой последней иконе изображен константинопольский храм св. Софии; на это указывает конная статуя строителя этого храма — императора Юстиниана, помещающегося слева от него. Но во всем прочем уроки учителей-греков, видимо, забыты: в изображении утрачено всякое подобие греческого архитектурного стиля: весь облик храма чисто-русский, в особенности его ясно завостренные главы; и не одни главы, — все завершение фасада приняло определенно луковичную форму. У зрителя не остается ни малейшего сомнения в том, что перед ним — типическое воспроизведение *родного* искусства. То же впечатление *родного* производят и все вообще храмы на новгородских иконах XV века.

Но этого мало: наряду с русской архитектурой в икону XV в. вторгается и русский быт. В собрании И.С. Остроухова имеется икона Илии пророка на колеснице; там вы видите в огневидной туче белых коней *в русской дуге*, мчащих колесницу прямо в небо. Сравните это изображение с иконой Ильи пророка XVI века в собрании И.С. Рябушинского: на последней *русская дуга* отсутствует. В том же собрании И.С. Остроухова имеется икона св. Кирилла Белозерского, где святой печет хлебы *в русской печке*. Наконец, в Третьяковской галерее, на иконе Николая чудотворца изображен половец *в русской шубе*.

Да не покажется дерзостью это привнесение в икону бытовых подробностей русской жизни. Это — не дерзость, а выражение нового духовного настроения народа, которому подвиг святого Сергия и Дмитрия Донского вернул веру в родину. Из пустыни раздался властный призыв преподобного к вождю русской рати: "иди на безбожников смело, без колебания и победишь". "Примером своей жизни, высотою своего духа преподобный Сергий поднял упавший дух родного народа, пробудил в нем доверие к себе, к своим силам,

вдохнул веру в свое будущее. Он вышел из нас, был плоть от плоти нашей и кость от костей наших, а поднялся на такую высоту, о которой мы и не чаяли, чтобы она кому-нибудь из наших была доступна"[10]. Что же удивительного в том, что поверившая в себя Россия увидела в небесах свой собственный образ, а иконописец, забывший уроки греческих учителей, стал писать образ Христов с русскими чертами. Это — не самопревознесение, а явление образа *святой Руси* в иконописи. В дни национального унижения и рабства все русское обесценивалось, казалось немощным и недостойным. Все святое казалось чужестранным, *греческим*. Но вот по земле прошли великие святые; и их подвиг, возродивший мощь народную, все освятил и все возвеличил на Руси: и русские храмы, и русский народный тип, и даже русский народный быт.

В XV веке воспоследовали и другие события, которые утвердили эту веру в силу русского народного гения и вместе с тем пошатнули доверие к прежним учителям веры — грекам. Это — флорентийская уния и взятие Константинополя турками в ту самую эпоху, когда владычество "безбожных агарян" на Руси было окончательно сломлено. Возникшая под впечатлением этих событий мысль о Москве как о третьем Риме слишком известна, чтобы о ней можно было распространяться. Но еще раньше Москвы под впечатлением упадка веры в обоих древних Римах стал называть себя "новым Римом" Великий Новгород. Там зародились благочестивые сказания о бегстве святых и святынь из опозоренных центров древнего благочестия и о переселении их в Новгород: об иконе Тихвинской Божьей Матери, чудесно перенесенной из Византии в Новгород, и о столь же чудесном приплытии туда же на камне св. Антония римлянина с мощами. Новгородский иконописец сумел сделать из этого последнего сказания яркий апофеоз русского народного гения. В собрании икон И.С. Остроухова есть изображение этого чудесного плавания, которое поражает не только кра-

[10] См. В.О. Ключевский, цит. речь, стр. 23 — 29.

сотою, но и необычайным подъемом национального чувства; над плывущим по Волхову святым беженцем из Рима жаром горят золотые главы новгородских *русских* храмов: в них — *цель* его странствования и *единственно достойное* пребывание для вверенной ему от Бога святыни.

Видение прославленной Руси, — вот в чем заключается резкая грань между двумя эпохами русской иконописи. Грань эта проведена духовным подвигом св. Сергия и ратным подвигом Дмитрия Донского. Раньше русский народ знал Россию преимущественно как место страдания и унижения. Святой Сергий впервые показал ее в ореоле божественной славы, а иконопись дала яркое изображение явленного им откровения. Она нашла его не только в храмах, не только в одухотворенных человеческих ликах, но и в самой *русской природе*. Пусть эта природа скудна и печальна как место высших откровений Духа Божьего, она — *земля святая*: в бедности этого "края долготерпения русского народа" открывается неизреченное богатство.

Яркий образец этого религиозного, любящего отношения к русской земле мы находим в иконе соловецких преподобных Зосимы и Савватия (XVI в.) в собрании И.С. Остроухова. Двумя гениальными штрихами иконописец резюмирует внешний, *земной* облик северной природы: это — *двойная пустыня*, голая скала, со всех сторон окруженная пустыней волн морских; но именно скудость этого земного фона нужна иконописцу для того, чтобы подчеркнуть изумительную духовную красоту соловецкой обители. Ничто земное не отвлекает здесь внимание преподобных, которые стоят и молятся у подножия монастырских стен: оно целиком устремлено в горящие к небу золотые главы. И огненная вспышка этих глав готовится всею архитектурой храмов, которая волнобразными линиями поднимается кверху: не только главы, но и самые вершины стен здесь носят начертание луковицы, как это часто бывает в русских храмах: вся эта архитектура заостряется к золотым крестам в могучем молитвенном подъеме. Так скудость многострадальной земли духовным подвигом претворяется в красоту и в радость. Едва ли в русской иконописи найдется другое, равное этому по силе изображение поэзии русского монастыря.

Никогда не следует забывать о том, кто *открыл* эту поэзию исстрадавшейся русской душе. В те скорбные дни,

когда она испытывала тяжелый гнет татарского ига, монастырей на Руси было мало и количество их возрастало чрезвычайно медленно. По словам В.О. Ключевского, "в сто лет 1240 — 1340 гг. возникло всего каких-нибудь десятка три новых монастырей. Зато в следующее столетие 1340 — 1440 гг., когда Русь начала отдыхать от внешних бедствий и приходить в себя, из куликовского поколения и его ближайших потомков вышли основатели до 150 новых монастырей"; при этом "до половины XIV в. почти все монастыри на Руси возникали в городах или под их стенами; с этого времени решительный численный перевес получают монастыри, возникавшие вдали от городов, в лесной глухой пустыне, ждавшей топора и сохи"[11]. От святого Сергия, стало быть, зачинается эта *любовь к родной пустыне*, столь ярко запечатлевшаяся затем "в житиях" и иконах. Красота дремучего леса, пустынных скал и пустынных вод полюбилась как внешнее явление иного, духовного облика родины. И, рядом с пустынножителем и писателем, глашатаем этой любви стал иконописец.

---

[11] Цит. статья, стр. 24 — 25.

II

Подъем нашего великого религиозного искусства с XIV на XV в. определяется прежде всего впечатлением *великой духовной* победы России. Последствия этой победы необозримы и неисчислимы. Она не только изменяет отношение русского человека к родине: она меняет весь его духовный облик, сообщает всем его чувствам невиданную дотоле силу и глубину.

Народный дух приобретает несвойственную ему дотоле упругость, небывалую способность сопротивления иноземным влияниям. Известно, что в XV столетии Россия входит в более тесное, чем раньше, соприкосновение с Западом. Делаются попытки обратить ее в латинство. В Москве работают итальянские художники. И что же? Поддается ли Россия этим иноземным влияниям? Утрачивает ли она свою самобытность? Как раз наоборот. Именно в XV веке рушится попытка "унии". Именно в XV веке наша иконопись, достигая своего высшего расцвета, впервые освобождается от ученической зависимости, становится вполне самобытною и русскою.

Так же и зодчество. Пятнадцатый век на Руси является как раз веком церковного строительства. Это — опять-таки явление, тесно связанное с великими национальными успехами. Раньше, в эпоху татарского владычества, Русь разучилась строить; самая техника каменной постройки была забыта; и, когда русские мастера в конце XV ст. начали строить храмы, у них обваливались стены. Потребность в строительстве возникла тогда, когда миновал страх перед татарскими нашествиями. Неудивительно, что в самой архитектуре этих храмов запечатлелось великое народное торжество.

Это тем более замечательно, что, в виду технической беспомощности русских мастеров, над московскими соборами

работали итальянцы с Аристотелем Фиоравенти во главе; они выучили русских обжигать кирпич, изготовлять клейкую и густую известь, преподали им усовершенствованные приемы кладки, но в самой архитектуре должны были по требованию Иоанна III следовать русским образцам. И в результате их работы возникли такие чудеса *чисторусского зодчества*, как соборы Успенский и Благовещенский. Не говоря уже о том, что в них не видно никаких следов какого-либо итальянского влияния, их заостренные в луковицы купола свидетельствуют об освобождении от влияния византийского. Они выражают совершенно новое по сравнению с Византией и более глубокое понимание храма. Круглый византийский купол выражает собою мысль о своде небесном, покрывшем землю; глядя на него, испытываешь впечатление, что земной храм уже завершен, а потому и чужд стремления к чему-то высшему над ним. В нем есть та неподвижность, которая выражает собою несколько горделивое притязание, ибо она подобает только высшему совершенству. Иное дело — русский храм; он весь — в стремлении.

Взгляните на московские соборы, в особенности Успенский и Благовещенский. Их луковичные главы, которые заостряются и теплятся к небесам в виде пламени, выражают собою неведомую византийской архитектуре горячность чувства: в них есть молитвенное горение. Эти Божьи Свечи зажглись над Москвою не по какому-либо иноземному внушению: они выразили заветную думу и молитву народа, милостью Божией освободившегося от тяжкого плена. Словом, в архитектуре и живописи XV в. мы видим торжество русской религиозной идеи.

Но духовная победа русского народного гения выражается не в одном обрусении религиозного искусства, а еще больше — в углублении и расширении его творческой мысли.

Для России XV век есть прежде всего век великой радости. Как понять, что именно к этой эпохе относятся самые сильные, захватывающие изображения бездонной глубины скорби? Я уже говорил в начале этой лекции о шитом шелками образе св. Сергия — даре Василия Дмитриевича Донского. Сопоставьте с этой иконой два яркие произведения новгородской иконописи XV в. — "Положение во гроб" и

"Снятие со креста" в собрании И.С. Остроухова. Не кажется ли вам, что они переносят в духовную атмосферу "земли, оставленной Богом"?[12]. Как помирить их с радостным настроением духовного творчества XV века? Как понять, что XIV век — век скорби народной — не дал изображения страдания, равных этим? Тут перед нами открывается одна из замечательнейших тайн духовной жизни. Душа, пришибленная скорбью, не в состоянии от нее освободиться, а потому *не в силах ее выразить*. Чтобы изобразить духовное страдание так, как изображали его иконописцы XV века, недостаточно его пережить, нужно над ним подняться. Скорбные иконы XV в. уже сами по себе представляют великую победу духа. В них чувствуется тот молитвенный подъем, которая в дни святого Сергия исцелил язвы России и вдохнул в нее бодрость. Такие иконы понятны именно как выражение настроения души народной, который подвигом веры и самоотвержения только что освободилась от величайшей напасти. Воспоминание о только что перенесенной муке еще свежо: оно необычайно живо и сильно чувствуется. Но, с другой стороны, в этом стоянии у креста есть безграничная уверенность в спасении: оно приобретает *достоверность совершившегося факта*.

Тут опять-таки икона — верная выразительница духовного роста русского народа с XIV на XV столетие. Мы сталкиваемся здесь с тем парадоксальным фактом, что век великих национальных успехов является вместе с тем и веком углубления аскетизма. Я уже упоминал о том, что со времени св. Сергия на Руси начали быстро умножаться монастыри. Как замечает по этому поводу В.О. Ключевский, в те дни "стремление покидать мир усиливалось не оттого, что в миру скоплялись бедствия, а по мере того, как в нем возвышались нравственные силы". Это же самое нарастание сил духовных сказывается и в иконе, в ее необычайно живом и сильном восприятии страстей Христовых.

Но главное и основное в иконе XV века — не эта глубина страдания, а та радость, в которую претворяется скорбь; то

---

12 Есть прекрасные воспроизведения в сборнике "Русская икона" (сборник второй).

и другое в ней нераздельно: в ней чувствуется состояние духа народа, который умер и воскрес. Мы знаем, что многие иконописцы, например Рублев, писали свои иконы с молитвой и со слезами. И точно, во многих иконах сказывается то настроение жены, которая, после выстраданной предродовой муки, не помнит себя от радости; это — радость духовного рождения России. Она выражается прежде всего в необыкновенном богатстве и в необыкновенной яркости радужных красок. Никакие подражания и никакие воспроизведения не в состоянии дать даже отдаленного понятия об этих красках русской иконы XV в. И это, конечно, оттого, что в этой радости небесной радуги здесь сказывается неведомая нам красота и сила духовной жизни.

Сочетания этих тонов прекрасны не сами по себе, а как прозрачное выражение *духовного смысла.* Это можно пояснить на примере замечательной новгородской иконы Вознесения XV века в собрании Ст. П. Рябушинского: наверху солнечный лик прославленного, возносящегося в небо Христа. Внизу Богоматерь в одеянии умышленно темном, дабы подчеркнуть контраст с белоснежными ангелами, которые отделяют ее с обеих сторон от ее земного окружения, а кругом апостолы, коих одеяния образуют как бы радугу вокруг Богоматери. Это радужное земное преломление небесного света красноречивее всяких человеческих слов выражает смысл евангельского текста: *се Аз с вами до скончания века.*

Это — не единственный пример явления радуги в иконе. Она появляется там в самых разнообразных сочетаниях; но при этом всегда, неизменно она выражает собою высшую радость твари земной и небесной, которая либо преломляет в себе солнечное сияние потустороннего неба, либо прямо вводится в окружение Божественной славы. В петроградской иконе "Покрова" радугу образуют частью святые и апостолы, собранные вокруг Богоматери, частью облака, на которых они стоят. В иконах "О Тебе радуется, благодатная, всякая тварь" мы видим вокруг Богоматери многоцветную гирлянду ангелов. В иконах "Божья Матерь — Неопалимая купина" — опять то же явление: у каждого духа свой особый цвет; и все вместе образуют радугу вокруг Богоматери и Христа, причем только Богоматери и Христу присвоены царственное

золото полдневного луча. В другом моем труде я уже показал, что краски в новгородской живописи как бы образуют некоторую иерархию, в которой луч белый или золотой занимают место господствующее[13]. Здесь мне остается только подчеркнуть внутреннюю связь этого явления небесной радуги с тем откровением высшей духовной радости, которое осчастливило Россию в конце XIV и XV вв. В те дни она переживала благую весть Евангелия с той силою, с какою она никогда ни до, ни после его не переживала. В страданиях Христовых она ощущала свою собственную, только что пережитую Голгофу; воскресение Христово она воспринимала с радостью, доступною душам, только что выведенным из ада; а в то же время поколение святых, живших в ее среде и целивших ее раны, заставляло ее ежеминутно чувствовать действенную силу обетования Христова: "се Аз с вами во вся дни до скончания века" (Матф., XXVIII, 20). Это ощущение действенного сочетания силы Христовой с жизнью человеческою и с жизнью народною выражалось во всем русском искусстве того времени — и в архитектурных линиях русских храмов, и в красках русских икон.

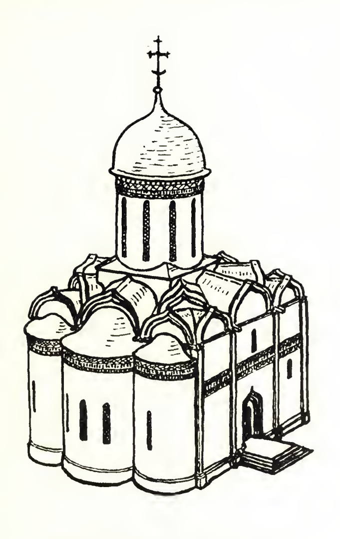
---

[13] См. "Два мира в древне-русской иконописи".

III

Чтобы понять эпоху расцвета русской иконописи, нужно продумать и в особенности прочувствовать те душевные и духовные переживания, на которые она давала ответ. О них всего яснее и красноречивее говорят тогдашние "жития" святых.

Что видел, что чувствовал святой Сергий, молившийся за Русь в своей лесной пустыне? Вблизи вой зверей да "стражи бесовские", а издали, из мест, населенных людьми, доносится стон и плач земли, подневольной татарам. Люди, звери и бесы — все тут сливается в хаотическое впечатление ада кромешного. Звери бродят стадами и иногда ходят по два, по три, окружая святого и обнюхивая его. Люди беснуются; а бесы, описываемые в житии, до ужаса похожи на людей. Они являются к святому в виде беспорядочного сборища, как "стадо бесчисленно", и разом кричат на разные голоса: "уйди, уйди из места сего! Чего ищешь в этой пустыне. Ужели ты не боишься умереть с голода, либо от зверей или от разбойников и душегубцев"! Но молитва, отгоняя бесов, укрощает хаос и, побеждая ад, восстановляет на земле тот мир человека и твари, который предшествовал грехопадению. Из тех зверей один, медведь, взял в обычай приходить к преподобному. Увидел преподобный, что не злобы ради приходит к нему зверь, но чтобы получить что-либо из его пищи, и выносил ему кусок из своего хлеба, полагая его на пень или на колоду, А когда не хватало хлеба, голодали оба — и святой, и зверь; иногда же святой отдавал свой последний кусок и голодал, "чтобы не оскорбить зверя". Говоря об этом послушном отношении зверей к святому, ученик его Епифаний замечает: "и пусть никто этому не удивляется, зная наверное, что когда в каком человеке живет Бог и почивает. Дух Святой, то все ему



Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря
— Усыпальница Св. Сергия Радонежского

покорно, как и сначала первозданному Адаму, до преступления заповеди Божией, когда он также один жил в пустыне, все было покорно".

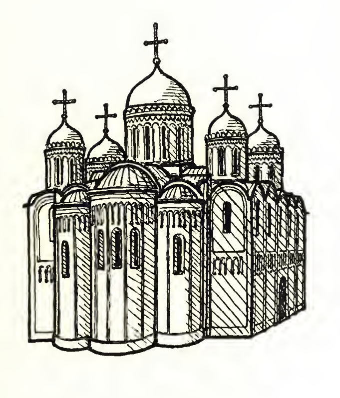
Эта страница "жития" св. Сергия, как и многие другие подобные в других житиях русских святых, представляет собою ключ к пониманию самых вдохновенных художественных замыслов иконописи XV века.

Вселенная как мир всей твари, человечество, собранное вокруг Христа и Богоматери, тварь, собранная вокруг человека, в надежде на восстановление нарушенного строя и лада, — вот та общая заветная мысль русского пустынножительства и русской иконописи, которая противополагается и вою зверей, и стражам бесовским, и зверообразному человечеству. Мысль, унаследованная от прошлого, входящая в многовековое церковное предание. В России мы находим ее уже в памятниках XIII века; но никогда русская религиозная мысль не выражала ее в образах столь прекрасных и глубоких, как русская иконопись XV века.

Тождество той религиозной мысли, которая одинаково одушевляла и русских подвижников, и русских иконописцев того времени, обнаруживается в особенности в одном ярком примере. Это — престольная икона Троицкого собора Троицко-Сергиевской лавры — образ живоначальной троицы, написанный около 1408 года знаменитым Андреем Рублевым "в похвалу" преподобному Сергию, всего через семнадцать лет после его кончины, по приказанию ученика его — преподобного Никона. В иконе выражена основная мысль всего иноческого служения преподобного[14]. О чем говорят эти грациозно склоненные книзу головы трех ангелов и руки, посылающие благословение на землю? И отчего их как бы снисходящие к чему-то низлежащему любвеобильные взоры полны глубокой возвышенной печали! Глядя на них, становится очевидным, что они выражают слова первосвященнической молитвы Христовой, где мысль о святой Троице сочетается с печалью о томящихся *внизу* людях. *Я уже не*

---

[14] Хорошее воспроизведение читатель найдет в труде Муратова в "Истории русского искусства" Грабаря, вып. XX.



Успенский собор г. Владимира на р. Клязьме. XII в.

в мире, но они в мире, а я к Тебе иду, Отче Святый. Соблюди их во имя Твое тех, которых Ты мне дал, чтобы они были едино, как и мы (Иоан, XVII, 11). Это — та самая мысль, которая руководила св. Сергием, когда он поставил собор св. Троицы в лесной пустыне, где выли волки. Он молился, чтобы этот звероподобный, разделенный ненавистью мир преисполнился той любовью, которая царствует в предвечном *совете* живоначальной Троицы. А Андрей Рублев явил в красках эту молитву, выразившую и печаль, и надежду св. Сергия о России.

Победой прозвучала эта молитва; она вдохнула мужество в народ, для которого родная земля стала святыней. И все, что мы знаем о творчестве Андрея Рублева, показывает, что он воодушевлен этой победой, победившей мир. Этим чувством преисполнена в особенности его дивная фреска "Страшного суда" в Успенском соборе во Владимире на Клязьме. О победе говорят здесь могучие фигуры ангелов, которые властным трубным звуком вверх и вниз призывают к престолу Всевышнего всю тварь небесную и земную. Движимые этим призывом, стремятся вперед и ангелы, и люди, и звери. В очах праведных, шествующих в рай и устремляющих взоры в одну точку, чувствуется радость близкого достижения цели и непобедимая сила стремления.

В этой изумительной фреске все характерно для эпохи великого духовного подъема, — и эти величественные образы духовной мощи, и необычайная широта размаха мирообъемлющей мысли. Иконопись XV века удивительно богата широкими замыслами. И все эти мировые замыслы представляют собою бесконечно разнообразные варианты на одну и ту же тему, все это хвалебные гимны той силе, которая побеждает мировую рознь и претворяет хаос в космос. С этой точки зрения весьма характерно, что именно к XV веку относятся два лучших во всей мировой живописи изображения "Софии" Премудрости Божией, из коих одно принадлежит петроградскому музею Александра III, а другое, шитое шелками, принесено в дар московскому Историческому музею графом Олсуфьевым.

Мысль, выразившаяся в этих иконах, для России не нова: она перешла к нашим предкам от греков тотчас по принятии крещения, когда на Руси повсеместно строились храмы св.

Софии. Древнейшая престольная икона новгородского храма св. Софии относится к XI веку. Но всмотритесь в названные мною изображения XV века, и вы будете поражены той необычайной свежестью чувства, которое в них вылилось.

Посмотрите, как глубоко продумано это изображение[15]. "София" — предвечный замысел Божий о мире, та Мудрость, которою мир сотворен. Поэтому естественно сопоставить ее с предвечным изначальным Словом. Так оно и есть в иконе. В верхней части ее мы видим образ вечного Слова — Евангелие, окруженное ангелами; это комментарии на 1-ый стих Евангелия Иоанна: *в начале бе Слово*; далее, *под* Евангелием, другое явление так же Слова — Христос в солнечном сиянии Божественной славы, Христос, творящий согласно третьему стиху того же Евангелия: *все произошло через Него и без Него не начало быть ничто, что произошло.* Еще ниже, в непосредственном подчинении творящему Христу, София-Премудрость на темном фоне ночного неба, усыпанного звездами. Что значит эта ночная темнота? Это — опять-таки ясное указание на стих Евангелия. *И свет во тьме светит, и тьма не объяла его.* А звезды, сияющие на небе, это — огни, зажженные во тьме Премудростью, рассыпанные в ней искры Божьего света, миры, вызванные из мрака небытия ее творческим актом. Глядя на эту звездную ночь вокруг Софии, невольно вспоминаешь стих книги Голубиной: "ночи темные — от дум Божиих". В другой лекции я имел случай объяснить, почему в иконе окрашены ярким пурпуром лик, руки и крылья св. Софии. То пурпур Божьей зари, занимающейся из мрака небытия; это — восход вечного солнца над тварью. София — то самое, что предшествует *всем дням* творения[16], та сила, которая из ночного мрака рождает день; можно ли найти другой

---

[15] Есть в вып. 1 журнала "София".

[16] "Два мира в древне-русской иконописи", стр. 13 — 15. Согласно древнему византийскому преданию, пурпуровый лик Софии явился в видении сыну мастера, строившего храм св. Софии в Константинополе. (См. статью Филимонова в "Вестнике древнерусского искусства", стр. 1 — 3, 1874 г.). Но самая обстановка видения (ночное небо и проч.) есть результат художественного творчества иконописи.

цвет, более для нее подходящий, нежели пурпур зари? Образы двух свидетелей Слова — Богоматери и Иоанна Крестителя — в иконе тоже напоминают о начале евангельского повествования.

Повторяю, в русской иконописи есть изображения более ранние и более поздние, но такого совершенства, как эти иконы XV века, не достигают никакие другие. Посмотрите изображение св. Софии XVII века на наружном фронтоне московского Успенского собора; там звезды сияют на светло-голубом небесном фоне, и тем самым утрачена тайна звездной ночи, в других утрачен пурпур. Глубина мрака ночного и краса Божьей зари, ясно видная новгородскому иконописцу XV века, скрылась от взора его продолжателей, и это вполне понятно. Именно в конце XIV и в начале XV века занялась в России заря великого творческого дня, была явлена победа Духа над беспросветной тьмой. Чтобы так почувствовать красоту предвечного творческого замысла, нужно было жить в эпоху, которая сама обладала великою творческою силою.

Есть и другая причина, которая делает мысль о "Софии" особенно близкою XV веку: с образом "Софии" сочетается все та же мысль *о единстве всей твари*. В мире царствует рознь, но этой розни нет в предвечном творческом замысле Премудрости, сотворившей мир. В этой Премудрости *все едино* — и ангелы, и люди, и звери, эта мысль о мире всей твари ярко выражена уже в памятниках конца XII века, в Дмитриевском соборе во Владимире. В замечательных украшениях на наружной стене этого храма можно видеть среди фантастических цветов — зверей и птиц, собранных вокруг глашатая Премудрости Божией, царя Соломона; это не та тварь, какую мы видим и наблюдаем, а прекрасные идеализированные образы твари, как ее замыслил Бог, собранной в цветущий рай творческим актом Премудрости.

Мы видели, как близка эта мысль о восстановлении райского отношения между человеком и низшей тварью поколению, выросшему под благодатным воздействием святого Сергия. Неудивительно, что это одна из любимых мыслей иконописи XV века. Есть, например, много икон на слова молитвы: "всякое дыхание да хвалит Господа", где *вся тварь* собирается вокруг Христа. Так в собрании В.Н. Ханенко в



Успенский собор Московского кремля XV в.

Петрограде есть икона новгородского письма, где изображен Христос, окруженный разноцветными небесными сферами с потонувшими в них ангелами. А под Ним, на земле, род человеческий и животные среди райской растительности. В этой иконе и в ряде других, которые уже были мною описаны в другом месте[17], мы находим все ту же мысль о любви, восстановляющей целость распавшегося на части мира, все то же радостное утверждение победы над хаосом.

В иконописи XV века в особенности ярко выступает один замечательный оттенок этой мысли. Не забудем, что как раз XV век является эпохою усиленного церковного строительства и в духовном и в материальном значении этого слова. Мы видели уже, что это — век углубления и распространения иночества, время быстрого умножения и роста монастырских обителей, которые вносят жизнь в местности, дотоле пустынные. Вместе с тем это — эпоха великого подъема церковного зодчества. Успокоившаяся от страха татарского погрома, Русь усиленно строит храмы. Неудивительно, что этот рост церковного строительства находит яркое и образное отражение в иконе.

В иконописи XV века бросается в глаза великое изобилие храмов, притом, как уже мною было указано, храмов чисто-русского архитектурного стиля. Но поразительно тут не только количество, но и в особенности то идейное значение, которое получает здесь этот храм. В другой моей лекции[18]8 я уже указывал, что это — храм мирообъемлющий. Посмотрите, например, на тогдашние иконы Покрова Пресв. Богородицы и сравните их с иконами XIV века. В иконе XIV столетия мы видим видение св. Андрея юродивого, которому явилась Богоматерь над храмом — и только. Но вглядитесь внимательнее в икону Покрова XV века: там это видение получило другой — *всемирный смысл.* Исчезает впечатление места и времени, вы получаете определенное впечатление, что под Покровом Божией Матери собралось *все человечество.* То же впечатление мы получаем от рас-

---

[17] См. "Умозрение в красках".
[18] "Умозрение в красках".

пространенных в XV веке икон "О тебе, благодатная, радуется всякая тварь". Там вокруг Богоматери собирается в храм "ангельский собор и человеческий род". А в Сийском монастыре есть икона более позднего происхождения, где вокруг этого же храма собираются птицы и животные. Храм Божий тут становится собором всей твари небесной и земной. Мысль эта передается в позднейшую эпоху нашей иконописи. Но не следует забывать, что именно в иконе XV века она получила наиболее прекрасное и, притом, наиболее русское выражение. Когда мы видим, что собор, собравший в себе всю тварь небесную и земную, возглавляется русскою главою, мы чувствуем себя в духовной атмосфере церковной той эпохи, где возникла мечта о третьем Риме. После уклонения греков в унию и падения Константинополя, Россия получила в глазах наших предков значение единственной хранительницы неповрежденной веры православной. Отсюда та вера в ее мировое значение и та наклонность к отождествлению русского и вселенского, которая чувствуется в иконе.

Но самая ценная черта этой идеологии русской иконописи — вовсе не в повышенном национальном самочувствии, которое с ней связывается, а в той мистической глубине, которая в ней открывается. Грядущий мир рисуется иконописцу в виде храма Божия; тут чувствуется необычайно глубокое понимание начала соборности; здесь на земле соборность осуществляется только в человечестве, но в грядущей новой земле она становится началом всего мирового порядка: она распространяется на всякое дыхание, на всю "новую тварь", которая воскреснет во Христе вслед за человеком.

Вообще в видениях русского иконописца XV в. облекаются в художественную форму исключительно богатые сокровища религиозного опыта, явленные миру целым поколением святых; духовным родоначальником этого поколения является не кто иной, как сам преподобный Сергий Радонежский. Сила его духовного влияния, которая несомненно чувствуется в творениях Андрея Рублева и не в них одних, дала повод некоторым исследователям говорить об особой "школе иконописи" преподобного Сергия. Это, разумеется, оптический обман: такой "школы" вовсе не было. И однако нет

дыма без огня. Не будучи основателем "новой школы", преподобный Сергий тем не менее оказал на иконопись огромное косвенное влияние, ибо он — родоначальник той духовной атмосферы, в которой жили лучшие люди конца XIV и XV века. Тот общий перелом в русской духовной жизни, который связывается с его именем, был вместе с тем и переломом в истории нашей религиозной живописи. До св. Сергия мы видим в ней лишь отдельные проблески великого национального гения; в общем же она является искусством по преимуществу греческим. Вполне самобытною и национальною иконопись стала лишь в те дни, когда явился св. Сергий, величайший представитель целого поколения великих русских подвижников.

Оно и понятно: иконопись только выразила в красках те великие духовные откровения, которые были тогда явлены миру; неудивительно, что в ней мы находим необычайную глубину творческого прозрения, не только художественного, но и религиозного.

Всмотритесь внимательнее в эти прекрасные образы, и вы увидите, что в них, в форме вдохновенных видений, дано имеющему очи видеть необыкновенно цельное и необыкновенно стройное учение о Боге, о мире и в особенности о церкви, в ее воистину вселенском, т.е. не только человеческом, но и космическом значении. Иконопись есть живопись прежде всего храмовая: икона непонятна вне того храмового, *соборного* целого, в состав которого она входит. Что же такое русский православный храм в его идее? Это гораздо больше, чем дом молитвы, — это *целый мир*, не тот греховный, хаотический и распавшийся на части мир, который мы наблюдаем, а мир, *собранный* воедино благодатью, таинственно преображенный в соборное тело Христово. Снаружи он, как видели, весь стремление ввысь, молитва, подъемлющая к крестам каменные громады и увенчанная сходящими с неба огненными языками. А внутри он — место совершения величайшего из всех таинств — того самого, которым полагается начало собору всей твари. Воистину весь мир собирается во Христе через таинство Евхаристии, и силы небесные, и земное человечество, и живые и мертвые; в нем же надежда и низшей твари, ибо и она, как мы знаем из апостола, "с надеждою ожидает откровения сынов Божи-

их" и окончательного своего освобождения от рабства и тления. (Римл., VIII, 19-22).

Такое евхаристическое понимание мира, как грядущего тела Христова, — мира, который в будущем веке должен стать тождественным с церковью, изображается во всем строении нашего храма и во всей его иконописи. Это — главная идея всей нашей церковной архитектуры и иконописи вообще; но высшего своего выражения это искусство достигает в XV и отчасти в XVI веке, в котором все еще чувствуется духовный подъем великой творческой эпохи.

В этих храмах с неведомой современному искусству силою выражена та встреча Божеского и человеческого, через которую мир собирается воедино и превращается в дом Божий. Наверху, в куполе, Христос благословляет мир из темно-синего неба, а внизу — все объято стремлением к единому духовному центру — ко Христу, преподающему Евхаристию.

Возьмите любой иконостас классической эпохи новгородской иконописи, например иконостас в приделе Рождества Богородицы новгородского Софийского собора (XVI в.), и вы заметите в нем черту, резко отличающую все вообще древние православные храмы от современных. В нем над царскими вратами нет изображения тайной вечери. Обычай изображать тайную вечерю над царскими вратами составляет у нас довольно позднее и едва ли удачное новшество. В древних храмах вместо того *над* царскими вратами, а иногда в верхней части *самих* царских врат помещали изображение Евхаристии. Образ Христа писался тут вдвойне: с одной стороны он преподает апостолам хлеб, а с другой стороны — подносит им св. чашу.

Не трудно убедиться, что этим центральная идея православного храма выражается гораздо яснее и глубже: ведь важнейшее в храме — именно чудесное превращение верующих в соборное тело Христово через Евхаристию; поэтому и центральное место над царскими вратами по праву принадлежит именно Евхаристии, а не тайной вечери, которая, кроме приобщения телу и крови Христа, заключает в себе и ряд других моментов, последнюю беседу Христа с учениками и обращение Его к Иуде. Как бы ни были важны эти моменты, центр тяжести — не в них: ибо не для одной

беседы со Христом собираемся мы во храм, а для того, чтобы таинственно сочетаться с Ним всем нашим существом.

Преимущество древнего иконостаса перед современным — не только идейное, но вместе с тем и художественное: оно придает большую цельность всему его художественному замыслу; в нем гораздо яснее, чем в иконостасе современном, все приводится к единому жизненному центру. О чем пишут евангелисты, изображенные на царских вратах, о чем благовествует архангел Богоматери? Все об этом таинственном, чудесном сочетании Божеского с человеческим, к которому *через Евхаристию* приобщается весь род человеческий. Посмотрите на это мощно выраженное в новгородском чине всеобщее стремление ко Христу! О чем говорят склоняющиеся перед Ним с двух сторон фигуры Богоматери, Иоанна Крестителя, архангелов, апостолов и святителей? Это изображение собравшегося вокруг Христа *собора* ангельского и человеческого; но без Евхаристии весь этот собор не достигает *цели* своего стремления: ибо не в поклонении Христу здесь окончательная и высшая цель, а в неразрывном и неслиянном с Ним соединении. Посмотрите на несравненные новгородские царские врата в собрании И.С. Остроухова, и вы поймете, чем велик и чем прекрасен древний новгородский храм: в этих вратах вся гамма радужных красок и вся радость ангелов и человечества собрана вокруг Благовещения и Евхаристии, вокруг праздника весны и таинства вечной жизни. Я не знаю более прекрасного выражения того мистического понимания церкви, которое составляет главное отличие православия от католичества. Для католиков единство церкви олицетворяется земным ее главою — папою, для православия же это единство дано не в каком-либо видимом земном завершении, а в таинстве Евхаристии; оно объединяет всех верующих не единством внешнего порядка, а таинственным общением жизни во Христе. Вся красота древнерусской иконописи представляет собою прозрачную оболочку этой тайны, ее радужный покров. И красота этого покрова обусловливается той необычайной глубиной проникновения в тайну, которая была возможна только в век величайших русских подвижников и молитвенников.

IV

Сказанное о значении и смысле русской иконы XIV и XV века объясняет нам ее странную и загадочную судьбу. С одной стороны, эта изумительная красота религиозной живописи представляет собою весьма древнее явление русской жизни: нас отделяет от него целых пять с лишним столетий. С другой стороны, она — одно из недавних открытий современности. До последнего времени старинная икона была нам не только непонятна — *она была недоступна* глазу. Наши предки не умели чистить икон, а потому, когда иконы покрывались копотью, их "записывали", т.е. просто-напросто писали заново по старому рисунку, иногда даже меняя его контуры, или просто-напросто бросали как негодную ветошь. Обычным местом, где складываются отслужившие иконы, служат у нас колокольни, где они подвергаются влиянию непогоды, а нередко даже и воздействию голубей. Не мало великих чудес древне-русского искусства было найдено среди ужасающей грязи и мусора на колокольнях. Только недавно, лет пятнадцать тому назад, наши художники начали "чистить" иконы, т.е. освобождать древние краски от насевшей на них копоти и от позднейших записей.

Недавно мне пришлось быть свидетелем такой "чистки" у И.С. Остроухова. Мне показали черную как уголь, на вид совершенно обуглившуюся доску. Вопрос, что я на ней вижу, поставил меня в крайнее затруднение: при всем моем старании я не мог различить в ней никакого рисунка и был чрезвычайно удивлен заявлением, что на иконе изображен сидящий на престоле Христос. Потом на моих глазах налили немного спирта и масла на то место, где, по словам художника, должен был находиться лик Спасителя, и зажгли. Затем художник потушил огонь и начал счищать размяг-

чившуюся копоть перочинным ножиком. Вскоре я увидел лик Спасителя: древние краски оказались совершенно свежими и словно новыми. С таким же успехом удаляются и позднейшие записи. Упомянутый выше образ святой Троицы Рублева был восстановлен в первоначальном виде только благодаря стараниям И.С. Остроухова и художника В.П. Гурьянова; последнему "пришлось снять с иконы несколько последовательных слоев записей, чтобы добраться до подлинной древнейшей живописи, по счастию, достаточно хорошо сохранившейся"[19]. К сожалению, после чистки икону опять заковали в старую золотую ризу. Открытыми остались только лик и руки. Об иконе в ее целом мы можем судить только по фотографиям.

Судьба прекраснейших произведений древне-русской иконописи до недавнего времени выражалась в одной из этих двух крайностей. Икона или превращалась в черную как уголь доску, или заковывалась в золотую ризу; в обоих случаях результат получался один и тот же, — икона становилась недоступной зрению. Обе крайности в отношении к иконе, пренебрежение, с одной стороны, неосмысленное почитание с другой, свидетельствуют об одном и том же: мы перестали понимать икону и потому самому мы ее утратили. Это — не простое непонимание искусства; в этом забвении великих откровений прошлого сказалось глубокое духовное падение. Надо отдать себе отчет, как и почему оно произошло.

В век расцвета русской иконописи икона была прекрасным, образным выражением глубокой религиозной мысли и глубокого религиозного чувства. Икона XV века всегда вызывает в памяти бессмертные слова Достоевского: "Красота спасет мир". Ничего, кроме этой красоты Божьего замысла, спасающего мир, наши предки XV века в иконе не искали. Оттого она и в самом деле была выражением великого творческого замысла. Так было в те дни, когда источником вдохновения служила молитва; тогда в творчестве русского

---

[19] См. исслед. Муратова об эпохе Рублева в "Ист. русск. искусства" Грабаря, вып. XX, стр. 228.

народного гения чувствовался дух преподобного Сергия. Приблизительно на полтора столетия хватило этого высокого духовного подъема. Достигнутые за это время мирские успехи России таили в себе опасные искушения. В XVI веке уже начало понижаться настроение и люди стали подходить к иконе с иными чувствами и с иными требованиями.

Рядом с произведениями великими, гениальными в иконописи XVI века стало появляться все больше и больше таких, которые носят на себе явную печать начинающегося угасания духа. Попадая в атмосферу богатого двора, икона мало-помалу становится предметом роскоши; великое искусство начинает служить посторонним целям и вследствие этого постепенно извращается, утрачивает свою творческую силу. Внимание иконописца XV века, как сказано, всецело устремлено на великий религиозный и художественный замысел. В XVI веке оно, видимо, начинает отвлекаться посторонними соображениями. Орнамент, красота одежды святых, роскошные украшения престола, на котором сидит Спаситель, вообще второстепенные подробности видимо начинают интересовать иконописца *сами по себе*, независимо от того духовного содержания, которое выражается здесь формами и красками. В результате получается живопись чрезвычайно тонкая и изукрашенная, подчас весьма виртуозная, но в общем мелочная: в ней нет ни глубины чувства, ни высоты духовного полета: это — мастерство, а не творчество. Такое впечатление производит большая часть так называемых строгановских и московских писем.

Отсюда переход к богатым золотым окладам естественен и понятен. Раз икона ценится не как художественное откровение религиозного опыта, не как религиозная живопись, а как предмет роскоши, то почему не одеть ее в золотую одежду, почему не превратить в произведение ювелирного искусства в буквальном значении этого слова. В результате получается нечто еще худшее, чем превращение иконы в черную, обуглившуюся доску: благодать дивных художественных откровений, рождавшихся в слезах и молитве, закрывается богатой чеканной одеждой, произведением благочестивого безвкусия. Этот обычай заковывать икону в ризу, возникший у нас очень поздно, не ранее XVII века, представляет собою, на самом деле, скрытое отрицание ре-

лигиозной живописи; в сущности это бессознательное иконоборчество. Результатом его является та "утрата" иконы, то полное забвение ее смысла, о котором я говорил.

Вдумайтесь в причины этой утраты, и вы увидите, что в судьбе иконы отразилась судьба русской церкви. В истории русской иконы мы найдем яркое изображение всей истории религиозной жизни России. Как в расцвете иконописи отразился духовный подъем поколений, выросших под духовным воздействием величайших русских святых, так и в падении нашей иконописи выразилось позднейшее угасание нашей религиозной жизни. Иконопись была великим, мировым искусством в те дни, когда благодатная сила, жившая в церкви, созидала Русь; тогда и мирской порядок был силен этой силой. Потом времена изменились. Церковь испытала на себе тлетворное влияние мирского величия, попала в плен и мало-помалу стала превращаться в подчиненное орудие мирской власти. И царственное великолепие, к которому она приобщилась, затмило благодать ее откровений. Церковь господствующая заслонила церковь соборную. Образ ее поблек в религиозном сознании, утратил свои древние краски. Потемневший лик иконы в богатой золотой одежде — вот яркое изображение церкви, плененной мирским великолепием.

В исторических судьбах русской иконы есть что-то граничащее с чудесным. Чудо заключается, разумеется, не в тех превратностях, которые она испытала, а в том, что, несмотря на все эти превратности, она осталась целою. Казалось бы, против нее ополчились самые могущественные враги — равнодушие, непонимание, небрежение, безвкусие неосмысленного почитания, но и этой коалиции не удалось ее разрушить. И копоть старины, и позднейшие записи, и золотые ризы послужили во многих случаях как бы футлярами, которые предохраняли от порчи ее древний рисунок и краски. Точно в эти дни забвения и утраты святыни невидимая рука берегла ее для поколений, способных ее понять. Тот факт, что она теперь предстала перед нами, почти не тронутая временем во всей красе, есть как бы новое чудесное явление древней иконы.

Можно ли считать случайностью, что она явилась именно в последние десять-пятнадцать лет? Конечно, нет! Великое

открытие древней иконы совершилось незадолго до того, когда она снова стала близкою сердцу, когда нам стал внятен ее забытый язык. Она явилась как раз накануне тех исторических переживаний, которые нас к ней приблизили и заставили нас ее почувствовать.

Тот подъем творческих сил, который выразился в иконе, зародился среди величайших страданий народных. И вот мы опять вступили в полосу этих страданий. Опять, как и в дни святого Сергия, ребром ставится вопрос, быть или не быть России. Нужно ли удивляться, что теперь, на расстоянии веков, нам вновь стала слышна эта молитва святых предстателей за Россию, и нам стали понятны вздохи и слезы Андрея Рублева и его продолжателей.

Казалось бы, что может быть общего между исторической обстановкой тогдашней и современной. "Пустыня", где жил св. Сергий, густо заселена; и не видно в ней ни зверей, ни бесов. Но присмотритесь внимательнее к окружающему, прислушайтесь к доносящимся до вас голосам: разве вы не слышите со всех сторон звериного, волчьего воя, и разве вы не наблюдаете ежечасно страж бесовских? В наши дни человек человеку стал волком. Опять, как и встарь, стадами бродят по земле хищные звери, заходят и в мирские селения, и в святые обители, обнюхивая их и ища себе вкусную пищу. Хуже или лучше нам от того, что это — волки двуногие? Опять всюду стоны жертв грабителей и душегубцев. И разве мы теперь не видим страж бесовских? Те бесы, которые являлись св. Сергию, чрезвычайно напоминали людей; но разве мало в наши дни людей, которые до ужаса напоминают бесов? И разве молитвенники в монастырских обителях не слышат от них приблизительно тех же слов, какие слышал некогда преподобный Сергий. Это все то же "стадо бесчисленно", твердящее на разные голоса: "Уйди, уйди из места сего. Чего ищешь в этой пустыне. Ужели ты не боишься умереть с голода, либо от зверей или от разбойников и душегубцев". Только внешний вид у этих искусителей изменился. Св. Сергий видел их в остроконечных литовских шапках. Такими писали их тогда на иконах. Теперь мы видим их в иных одеяниях; но разница в одеянии, а не в сущности. "Бесовские стражи" и теперь все те же, как и встарь, а "мерзость запустения, стоящая на месте где

не должно", сейчас не лучше, а много хуже, чем в дни святого Сергия. И опять, как в дни татарского погрома, среди ужасов вражеского нашествия со всех сторон несется вопль отчаяния: спасите, родина погибает.

Вот почему нам стала понятна духовная жизнь поколений, которые пятью с половиной веками раньше выстрадали икону. *Икона — явление той самой благодатной силы, которая некогда спасла Россию.* В дни великой разрухи и опасности преподобный Сергий собрал Россию вокруг воздвигнутого им в пустыне собора св. Троицы. В похвалу святому преподобному Андрей Рублев огненными штрихами начертал образ триединства, вокруг которого должна собраться и объединиться вселенная. С тех пор этот образ не переставал служить хоругвью, вокруг которой собирается Россия в дни великих потрясений и опасностей. Оно и понятно. От той розни, которая рвет на части народное целое и грозит гибелью, спасает только та сила, которая звучит в молитвенном призыве: да будут едино как и Мы.

Не в одной только рублевской иконе, во всей иконе XV века звучит этот призыв. Но есть в этой иконописи и что-то другое, что преисполняет душу бесконечной радостью: это — образ России обновленной, воскресшей и прославленной. Все в ней говорит о нашей народной надежде, о том высоком духовном подвиге, который вернул русскому человеку родину.

Мы и сейчас живем этой надеждой. Она находит себе опору в замечательном явлении современности. Опять удивительное совпадение между судьбами древней иконы и судьбами русской церкви. И в жизни, и в живописи происходит одно и то же: и тут, и там потемневший лик освобождается от вековых наслоений золота, копоти и неумелой, безвкусной записи. Тот образ мирообъемлющего храма, который воссиял перед нами в очищенной иконе, теперь чудесно возрождается и в жизни церкви. В жизни, как и в живописи, мы видим все тот же неповрежденный, нетронутый веками образ святой церкви соборной.

И мы несокрушенно верим: в возрождении этой святой соборности теперь, как и прежде, спасение России.

1917 г.

СПИСОК ТРУДОВ КН. Е.Н.ТРУБЕЦКОГО

1. Рабство в Древней Греции (диссертация на степень магистра) Ярославль, 1886, 82 стр.

2. Религиозно-общественные идеалы западного христианства в V веке. Ч.I — Миросозерцание Блаж.Августина. М-ва, 1892, XI + 512 стр.

3. Религиозно-общественные идеалы западного христианства в XI веке. Ч.II — Идея Божеского Царства в творениях Григория VII и публицистов, его современников, (докторская диссертация). Киев, 1897, VIII + 272 стр.

4. Философия Ницще. Критический очерк. М-ва, 1904, 159 стр.

5. История философии права. М-ва, 1907.

6. Социальная утопия Платона. М-ва, 1918, VI + 111 стр.

7. Энциклопедия права. М-ва, 1908, 1913, 1916, 1917, 1919 (и издание на ротаторе в Праге в 1920 гг.)

8. Миросозерцание Вл.Серг.Соловьева. М-ва, 1913, Т.I, XVI + 631 стр.; Т.2, VI + 416 стр.

9. Предисловие к книге Вл.Соловьева: Владимир Святой и христианское государство. Ответ на корреспонденцию из Кракова и т.д. М-ва, 1913.

10. Метафизические предположения познания. Опыт преодоления Канта и кантианства. М-ва, 1917, II + 335 стр.

11. Смысл жизни. М-ва, 1918, VI + 232 стр.; 2-ое изд. Берлин, 1922.

12. Из прошлого. I-ое издание на правах рукописи. М-ва, 1918; 2-ое, посмертное, Вена, 1923, 88 стр. + 12 илл. вне текста.

13. Из путевых заметок беженца. Кисловодск, 1919. (Очерки опубликованы посмертно в Архиве Русской Революции, кн.18, 1926).

14. Воспоминания. Опубликовано посмертно. София, 1921, 195 стр. Доклады, публичные лекции, появившиеся ввиде отдельных брошюр между 1914 и 1916 гг.

15. Свет Фаворский и преображение ума (по поводу книги П.А.Флоренского "Столп и утверждение истинны").

16. Национальный вопрос — Константинополь и Святая София. М., 1913, 32 стр.

17. Отечественная война и ее духовный смысл. М-ва, 1915, 32 стр.

18. Война и мировая задача России (Война и культура). М-ва, 1914. Изд.2-ое, М-ва, 1915, 23 стр.

19. Смысл войны.

20. Два зверя (старое и новое).

21. Умозрение в красках. Москва, 1915, 44 стр. Немецкий перевод: Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei. Paderborn, 1917.

22. Свобода и бессмертие. Москва, 1916 (перепечатано в "Русской Мысли", Прага, март 1922).

23. Два мира в древне-русской иконописи. Москва, 1916, 32 стр.

24. Россия в ее иконе, "Русская Мысль", кн.I и II, 1918 г.

25. Иное царство и его искатели в русской народной сказке. М-ва, 1918. (посмертно в "Русской Мысли", кн. I и II, 1923).

26. The Reign of Nonsense in the World, in the State and in the Human Life. The Hibbert Journal, jan. 1918.

27. The Meaning of Life. The Hibbert Journal, febr.1918. Ряд статей на русском и французском языках появился на юге России, в частности в Одессе и Ростове-на-Дону в 1919 г.

28. Великая революция и кризис потриотизма.

29. Звериное царство и грядущее возрождение России.

30. L'impérialisme rouge.

31. Le bolchévisme et les bolchévicks. (Записки о начале революции и последних днях царского правительства погибли в Одессе в рукописи).

Многочисленные статьи появились начиная с мая 1890 г. в "Вопросах Философии и Психологии" (кн.4, 1890: Политические идеалы Платона и Аристотеля в их всемирно-историческом значении) и особенно в редактированном кн. Е.Н. журнале "Московский Еженедельник" (1906-1910), а также в газетах, позднее в "Русских Ведомостях", (в журнале "Право", статья "Война и бюрократия", после японской войны).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Князь
ЕВГЕНИЙ ТРУБЕЦКОЙ

ТРИ ОЧЕРКА
О РУССКОЙ ИКОНЕ

ИБ № 9260

Подпнсано в печать с готовых днапозитивов 20.11.90. Формат 84 × 108 $^{1}/_{32}$. Бумага книжно-журнальиая офсетиая. Гаринтура „Таймс". Печать офсетная. Усл. печ. л. 5,88. Усл. кр.-отт. 6,64. Уч.-изд. л. 5,53. Тираж 100 000 зкз. Заказ № 1306. Цена 3 р. 70 к.

Цеитр гуманитариой информатики „ИнфоАрт" прн участнн Полнтиздата. 127486, Москва, Дегуиинская, 1/4.

Отпечатано в ордена Леннна типографии „Красный пролетарнй". 103474, Москва, И-473, Краснопролетарская, 16.



3 р. 70 к.

